



从卡里加利到希特勒

德国电影心理史

德国电影心理史 / 詹姆斯·格雷 著 李黎 译





目录

Content

- [编辑推荐](#)
- [内容简介](#)
- [作者简介](#)
- [目录](#)
- [重读克拉考尔 \(1\)](#)
- [重读克拉考尔 \(2\)](#)
- [重读克拉考尔 \(3\)](#)
- [重读克拉考尔 \(4\)](#)
- [重读克拉考尔 \(5\)](#)
- [重读克拉考尔 \(6\)](#)
- [重读克拉考尔 \(7\)](#)
- [重读克拉考尔 \(8\)](#)
- [重读克拉考尔 \(9\)](#)
- [重读克拉考尔 \(10\)](#)
- [重读克拉考尔 \(11\)](#)
- [重读克拉考尔 \(12\)](#)
- [重读克拉考尔 \(13\)](#)
- [重读克拉考尔 \(14\)](#)
- [重读克拉考尔 \(15\)](#)
- [重读克拉考尔 \(16\)](#)
- [重读克拉考尔 \(17\)](#)
- [重读克拉考尔 \(18\)](#)
- [重读克拉考尔 \(19\)](#)
- [重读克拉考尔 \(20\)](#)
- [前言](#)
- [引言 \(1\)](#)
- [引言 \(2\)](#)
- [引言 \(3\)](#)
- [引言 \(4\)](#)
- [引言 \(5\)](#)

- [和平与战争 \(1\)](#)
- [和平与战争 \(2\)](#)
- [和平与战争 \(3\)](#)
- [和平与战争 \(4\)](#)
- [和平与战争 \(5\)](#)
- [和平与战争 \(6\)](#)
- [和平与战争 \(7\)](#)
- [先兆 \(1\)](#)
- [先兆 \(2\)](#)
- [先兆 \(3\)](#)
- [先兆 \(4\)](#)
- [先兆 \(5\)](#)
- [UFA的创立 \(1\)](#)
- [UFA的创立 \(2\)](#)

编辑推荐

编辑推荐

在这部作品中，克拉考尔通过分析二十年代和三十年代初的德国影片，检视了从[1921年]至[1933年]的德国历史，借此展现“一战”后德国人的心理图景。克拉考尔在书中开辟了探查电影美学、魏玛时期德国人的普遍心理状况和当时的社会及政治现实之间关联的新领域，并提出一项惊人的（时至今日仍有争议的）主张：作为通俗艺术的影片为人们洞察一个民族的无意识动机和幻想提供了可能。在二十年代的德国影片中，他追踪到一些反复出现的视觉和叙事母题（motif），他认为这些母题暴露了德国人对混乱（chaos）的恐惧和对秩序（order）的渴望，以致他们甘愿臣服于威权统治。

内容简介

内容简介

克拉考尔通过分析二十世纪二十年代和三十年代初的德国影片，检视了从1918年至1933年的德国历史，借以展现“一战”后德国人的心理图景。在二十年代的德国影片中，他追踪到一些反复出现的视觉和叙事母题，认为这些母题暴露了德国人对混乱的恐惧和对秩序的渴望，以致他们甘愿臣服于威权统治。克拉考尔在书中开辟了探查电影美学、一个民族（魏玛时期德国人）的普遍心理状况以及同时期社会、政治现实之间关联的新领域，并提出一项惊人的（时至今日仍有争议的）主张：作为通俗艺术的电影为人们洞察一个民族的无意识动机和幻想提供了可能。

作者简介

作者简介

齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer, 1889—1966），著名批评家、社会学家和电影理论家。生于德国，早年为《法兰克福报》记者和时事评论员，因持续撰文对纳粹进行批评，1933年被迫流亡巴黎，后于1941年辗转到达纽约，成为现代艺术博物馆的特聘研究员，随后又在多个研究所从事社会学研究。他的写作涉及小说、文论、社会调查、电影理论和哲学研究等多个领域。代表作有《雇员们》、《大众装饰》、《从卡里加利到希特勒》、《电影的理论》（中译本译为《电影的本性》）等。

目录

目录

重读克拉考尔

前言

引言

一 早期（1895—1918）

1.和平与战争

2.先兆

3.UFA的创立

二 战后时期（1918—1924）

4.自由的冲击

5.卡里加利

6.暴君的队列

7.宿命

8.无声的混乱

9.性命攸关的两难

10.从反叛到屈服

三 稳定时期（1924—1929）

11.衰落

12.冰冻的地面

13.妓女和少年

14.新写实主义

15.蒙太奇

16.简短的起床号

四 前希特勒时期（1930—1933）

17.歌曲和幻觉

18.凶手在我们中间

19.胆怯的异端
20.为了更好的世界
21.民族史诗
增补 宣传和纳粹战争片
作者的话
1.纳粹的考虑和措施
2.电影手法
3.万十字的世界
4.银幕剧作法
5.与现实的冲突
结构分析
附录 影评（1924—1939）
德文版编者后记
参考文献
补充参考文献
2004年英文版导读参考文献
人名索引
片名索引

重读克拉考尔 (1)

重读克拉考尔

—

齐格弗里德·克拉考尔 (Siegfried Kracauer, 1889—1966) 的百年诞辰带动了一场学术活动热潮。位于马尔巴赫 (Marbach) 的德语文献档案馆 (Deutsches Literaturarchiv) 在1971年克拉考尔的妻子死后继受了克拉考尔的文稿, 并于1989年组织大型展览回顾克拉考尔的生平与思想轨迹, 向公众展示了大量资料, 包括手稿原件、书信和笔记。美国学者托马斯·Y.列文 (Thomas Y. Levin) 制作了一份称得上最完整的克拉考尔作品目录。另有一份资料详尽的传记发表。克拉考尔于1921年至1933年间为《法兰克福报》(Frankfurter Zeitung) 撰写的专栏文章也获补阙, 包括许多发表于该报“城市”版的影评 (经缩微拍摄的补遗仅是其中的部分, 难以接受全面查阅), 其他作品或未出版或已绝版。专栏文章还被收入了《作品集》

(Schriften, 1990) 第五卷和另外两本选集, 尽管如此, 至今仍无其影评的完整版本。1989年, 一场雄心勃勃的讨论会刺激了对克拉考尔的重新研究与思考。

在德国以外也有重大进展。在美国, 《新德国批评》(New German Critique) 1991年献上了一期克拉考尔特刊, 达哥玛·巴诺夫 (Dagmar Barnouw) 于1994年出版了一本专著。在意大利, 曾经出版多个克拉考尔作品译本的出版家马里蒂 (Marietti) 于1989年在热那亚举办了关于克拉考尔的研讨会, 随后出版了会议论文集。在法国, 恩佐·特拉维索 (Enzo Traverso) 有专论问世, 该书对克拉考尔与跨阿尔卑斯世界的关系进行了研究。随后还有新的以德文写作的专著、论文集及更多进行全面评价的作品面世。选集《大众装饰》

(The Mass Ornament, 托马斯·Y.列文撰写导言) 和《雇员们》(Die Angestellten) 被译介到美国, 新版《电影的理论》

（Theory of Film，中译本译为《电影的本性》）由米利亚姆·汉森（Miriam Hansen）撰写导言。

对克拉考尔作品的再度关注使《从卡里加利到希特勒——德国电影心理史》（From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, 1947）一书的遭遇愈发令人不解。无论如何，这部著作是多年来与克拉考尔的名字联系最为紧密的作品，然而它在过去这段时间受到的评论关注和重释却最少。在前述诸出版物、译本和评论作品中，有的作品以深度或方法新颖著称，其中却没有针对本书的任何专门分析。暗含的理由往往是，本书已经为人熟识，因而，从某种意义上说，“既有理论”流露出某种不安和尴尬的态度，本书似乎被认定论述不足且立论薄弱，这意思是说克拉考尔真正的独创性和重要价值当于其他作品中寻找。有学者曾公开表达保留意见。例如，巴诺夫称《从卡里加利到希特勒》是“最广为人知但总体最不让人满意的作品……发表了若干深具影响力并足以迷惑史家的谬见”。

重读克拉考尔 (2)

值得关注的是本书在德国的遭遇。本书在以英文出版之后很久才于1958年在德国面世，而且是一个经过删节和修改的版本，该版本极力弱化甚至篡改原作的方法，被认为明显反映出某种对马克思主义的有害偏见。尽管在当时受到严厉批判，本书日后却成为以《电影批评》（Filmkritik）杂志为中心的深具影响力的批评学派的检验标准。从20世纪60年代中期开始（随着新电影最终胜利），这一联系被切断，克拉考尔的“方法”正式被弃用。恩诺·帕塔拉斯（Enno Patalas）在一篇著名的评论中写道：“在我们年轻时，没有任何其他作品曾经如此深刻地影响过我们所有人……如今，批评家再也无法单单根据社会学把握这些重要影片的内涵……对以美学方法进行电影评论的要求已经变得十分迫切。”弗里达·格拉夫（Frieda Grafe）的批评更严厉，他宣布，对于认为对现实的临摹“非但不是法宝反而是必得跨越的障碍”的电影业而言，作者的现实主义观念完全无效。20世纪70年代克拉考尔作品全集第一部分的面世，本书1979年未删节的新译本，以及该译本编者卡斯滕·维特（Karsten Witte）的热情专注，则在新的背景下回应了讨论。尽管对克拉考尔尚存疑虑，但在《电影批评》的文章中甚至也出现了“回归克拉考尔”的论调。不过，《从卡里加利到希特勒》在今天所获得的回响主要还是在学术界。

意大利的情况亦值得一提，在那里，《从卡里加利到希特勒》在马克思主义批评的发展过程中扮演过重要角色。本书于1954年首次被译为意大利文，1977年版发行后已经绝版多年。在法国，本书的方法论被间接或直接地吸收到与电影和历史相关的研究领域，特拉维索的专著对克拉考尔的作品被遗忘表示痛惜。批评家们的确注意到了克拉考尔的方法论与马克·费罗（Marc Ferro）观点之间的相似之处，后者认为电影是记录“表情动作、物件与社会行为方式”的场所。尽管皮埃尔·索林（Pierre Sorin）对本书的方法多有批评，却仍

将其视为一本基础性的参考读物。然而，法国最近出版的一本文集却没有收录任何一篇有关克拉考尔德国电影研究的文章。《从卡里加利到希特勒》应该被重读。

二

1937年5月3日，（已经身在美国的）马克斯·霍克海默（Max Horkheimer）写信给克拉考尔（自1933年3月流居巴黎），告知他纽约现代艺术博物馆（Museum of Modern Art）拥有“电影工业有史以来几乎完整的默片收藏……德国出品影片几乎完整的收藏”。他补充说，博物馆正在考虑“在现有资料的基础上研究德国的社会发展与电影业之间关系”的可能性。他又说明自己已经举荐克拉考尔承担该项工作。此即催生《从卡里加利到希特勒》的火花。

重读克拉考尔 (3)

1939年6月，纽约电影资料馆（New York Film Library）馆长约翰·E. 阿伯特（John E. Abbot）批准了克拉考尔提交给他的一项计划（其中包括一份概略的“电影著作思想提纲” [Ideenskizze zu meinem Buch über den Film] ），并向克拉考尔提供电影资料馆“特别研究助理”一职写作本书。随着战争爆发，克拉考尔的生活遭受一连串悲剧事件的打击。从1940年8月直至9月底瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）自杀的前不久，克拉考尔和他是在一起的，克拉考尔也曾考虑步友人的后尘。1941年4月，他终于抵达美国，并接受了洛克菲勒基金会（Rockefeller Foundation）的一笔资助，随后成为现代艺术博物馆电影部主管艾里斯·巴里（Iris Barry）的“特别助理”，该职位同样得到洛克菲勒基金会的资助。

克拉考尔埋首系统研究影片和关于魏玛时期电影的著作（发现尽是谬误）以及“战后德国的社会、政治与艺术状况”。这项事业令研究者负荷沉重。（有亲见者回想起他总在图书馆被书本包围着，或是窝在放映室中。）他还忙着收集已经移居美国的德国影人的见证词，弗里茨·朗（Fritz Lang）、威廉·狄特尔（William Dieterle）、理查德·奥斯瓦尔德（Richard Oswald）、汉斯·里希特（Hans Richter）、汉斯·雅诺维支（Hans Janowitz）、亨瑞克·加林（Henrik Galeen）及欧根·舒夫坦（Eugen Schüfftan）都在其列。

工作进展缓慢。首个一年期资助被延至1943年，之后换由古根海姆基金会（Guggenheim Foundation）每年提供资助直至1945年。该项目于1946年春完成。他最初打算将本书命名为“德国电影与德国思维”

（The German Film and the German Mind），同年初最终确定书名。本书于1947年由欧文·帕诺夫斯基（Erwin Panofsky）最早向克拉考尔推荐的普林斯顿大学出版社（Princeton University Press）出版。

“卡里加利”一章先期出现在第14卷（1947年3—4月）第2期的《党派评论》（Partisan Review）上。尽管遭遇相当阻碍，该书仍然得以完成。虽然克拉考尔可以使用现代艺术博物馆的资料，却无法再次观看某些在他担任《法兰克福报》影评人（1921年开始）期间看过的影片。

他的笔记为他的观影及工作习惯提供了相当准确的记录。这些笔记部分可能在放映期间速记，内容涉及布景、摄影机角度、穿插字幕和色彩。在某些情况下（比如《卡里加利》以及维克多·埃格林 [Viktor Eggeling]、汉斯·里希特和瓦尔特·鲁特曼 [Walter Ruttmann] 的影片），这些笔记也包括重构个别画面（或帮助他回忆抽象图形）的草图。这是一份重要资料，它不容置疑地反驳了一个经常被援引的观点，即认为他的作品主要基于对影片情节的分析。

克拉考尔若无可能再次观看某部影片，他都会清楚说明自己的资料来源为间接获得，绝不会牵连其方法的正确性。此种情形不时会由其表述判断的方式加以反映，譬如，他的分析的确没有超越某一高度，或者要加入可充实其论据的重要影片。

重读克拉考尔（4）

作为批评家的背景对学者克拉考尔助益颇多。在为概述迄今完成的工作而写的一份“初步报告”（Preliminary Report）中，他解释了项目无法在1944年的最后期限完成的原因，在报告中他少等地提及自己20年代和30年代的评论文章。他表示，他的书“将会涉及我在《法兰克福报》上发表的文章”，而且“这些文章中的结论在某种程度上确证了我现在的观点……同代人的即时反应支持历史学家的间接说明”。

克拉考尔同时也经受着分离感和超然态度的煎熬。他把自己当做“正在进行尸体解剖的医生，他同时处理的切片是现已彻底死亡的自己过去的一部分”。这同样是他放弃德语并决心以英语来完成后来全部作品的原因。这要求他付出格外艰辛的努力：“一丁点儿进步于我都意义非凡。”因此，尽管不是直接，却正是作者本人强调了其早年的评论文章和这本作为新视角观察之结果的著作间的差距：“我吃惊地了解到自己正在事物的内部进行观察，过去则是从外部……若是碰巧发现当时的观点同现在的理解一致，我会觉得欣慰。”

所以，是克拉考尔首先指出了自己观点的前后不一。他清醒地知道，他的“对象”是某种全新的东西，因此在其过去和现在的观影方式之间可能存在的任何差异都无可非议、毋庸置疑。他只引用过20年代的两篇文章——《今天的电影及其观众》（“Der heutige Film und sein Publikum”，1928），用以进一步说明其对瓦尔特·鲁特曼的影片《柏林》（“一个无关内容的形式构想”）的保留意见；以及《〈旺贝坑〉遭禁！》（“Kuhle Wampe verboten!”，1932），此评论在他与恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch）之间引发了激烈争论并导致两人绝交，直至50年代末（时值《从卡里加利到希特勒》德文版出版）关系才得以修复。

将克拉考尔为《法兰克福报》所写的文章与《从卡里加利到希特勒》一书进行分析和比较，可发现两者的联系以及两套体系各自的独

立性。他对批评参数的重新确认及界定在一个坚实连贯的框架内进行。尽管如此，作为评论家的他常会注意（和评论）那些身为历史学家不得不忽略的方面。对社会心理学视角的选择与循此路线定明类别及倾向的需要导致了其分析中的简化或者说“偏见”，他的分析往往忽略个别影片的一些重要面貌——而且不仅是美学层面上的。

作为历史学家，他的判断绝少能够支持他富有创见的评论（或可缓和争辩的语气）。不过，在某些情形下，他则会全盘改变甚而推翻自己的判断。这种非连续性最显著及最惊人的例子与阿诺德·范克（Arnold Fanck）的高山电影（mountain film）有关。克拉考尔的影评一面刻毒地抨击《圣山》（Der Heilige Berg, 1926）——突出影片与反现代化倾向的关联并指出影片无心的拙劣模仿及其古怪内容——同时对《命运的山峰》（Der Berg des Schicksal, 1924）给予更为热烈和正面的评价。此时他根本未将人与自然之间的联结视为浪漫主义观念的扭曲和夸大，而是以在体育界非常普遍并惟与运动技能有关的更为中立的语气在谈论影片。由于富有表现力的手法和视觉魅力，克拉考尔的影评从根本上是赞赏范克的云雾母题的：“积云，巨大的白云块散布四处，云海涌涨又徐落，一如堤岸，又如羊群。”在对《圣山》的评论中，他写道“云层的飘移得到完美呈现。”然而，历史学家克拉考尔认为同样的母题与纳粹电影及文化条规有关——甚至是后者的前身。

重读克拉考尔 (5)

三

《从卡里加利到希特勒》历经了长期而复杂的酝酿期。作者在连续几稿的写作中做的计划摘要可以帮助我们理解本书的基本思路和展开方式。学者们一般经由考察本书引言章节来确定和讨论克拉考尔的方法标准。在引言中，克拉考尔实际上明确交了自己的议题和讨论前提。正如他对校样的诸多更正所证明，直至最后他都在推敲该章的写作。

引言部分主要表现为克拉考尔在本书前期阶段精心编制的主题要点汇集，不过他遵循的路径并非总是线性或“惯性”的。对不同文稿的细读能让我们更准确地理解本书的立论基础。

以下是我将参考的文本：（a）《电影著作思想提纲》

（“Ideenskizze zu meinem Buch über den Film”），1938年至1939年成于巴黎；（b）《德国电影史写作笔记》（“Notes on the Planned History of the German Film”），写于1942年8月之后；（c）《初步报告》

（“Preliminary Report”），1944年完成，总结迄今完成的和剩余的工作；（d）早期的一份打字稿，后成为本书引言；（e）引言的最后文本。最终的参考文献显然是著作本身，它清晰无误地揭示了克拉考尔的工作方法。

《电影著作思想提纲》，这篇极具历史价值的作品为我们理解他的方法提供了重要进路。该文以克拉考尔关于雅克·奥芬巴赫（Jacques Offenbach）的专题论著（1937年）为范本，他在这本书中专门讨论了轻歌剧，这一位置在后来的作品中由电影取代。有关电影与社会之间关系的论述尚是极一般性的：克拉考尔认为电影是特定历史时期的“产物”，他计划探讨这一系统的社会功能。他谈到“影片特有的结构与各种社会因素之间的相互作用”（第2页）。他还采用现象学方法：“与别的艺术不同，电影捕捉社会生活最易逝的和最具偶发性的

特征”（第2页）。由于涉及作者构思成型过程中的特殊阶段，这句话预示了克拉考尔最终选取的方法最具代表性的特点。这份提纲还表明作者的视角是基于理论的而非仅仅基于史学，此外，考察范围不只限于德国。

《德国电影史写作笔记》是首个披露本书在写作前期的结构及其资料来源复杂性（和多样性）的文本。战后德国银幕上出现的主体被描画成“不幸的、无家可归的灵魂，如（穿行于）常态现实界的外来者”，一个“（让人联想到）精神病患、梦游者、吸血鬼和杀人犯的游荡灵魂”（第5页）仍然带有克尔恺郭尔存在主义（Kierkegaardian existentialism）（或格奥尔格·卢卡奇 [Georg Lukács] 在《小说理论》 [Theory of the Novel] 中的观念）的痕迹，克尔凯郭尔的存在主义曾极大地影响了克拉考尔在关于侦探小说的论文准备期间的构思和写作（1922—1925）。

重读克拉考尔 (6)

尽管如此，对该文施加决定性影响的还是克拉考尔在20年代早期对格奥尔格·西美尔（Georg Simmel）社会学理论的读解，经由对马克思理解的过滤，乃形成其早期的唯物现实主义风格（代表者如收录于《大众装饰》中较有名气的专栏文章，以及1930年讨论白领雇员的著作，书名为《雇员们》）。由于电影与民间艺术及其技巧资源——无处不在、琐细、镜头视角——的关系，克拉考尔将之描述为细节的艺术、表面（surface，他的一个核心概念）的艺术，最擅长捕捉“细微的运动和大量瞬间动作……表情、小手势、东西与人的身体偶然的组合以及所有构成生活表面的倏忽现象”（第2页）的媒介。这一表述更多地受到西美尔的影响。克拉考尔在20年代讨论这位社会学家的文章中写道：“运用类比和同质的关系网络，他在自己观察的所有领域内都从事物的表面进入事物的精神/智识底层。在此过程中，他证明这种表面相当于符号，是这些精神/智识动力和本性的物质显现和结果。最琐碎的事件推动灵魂的转轴。”

克拉考尔认为，西美尔首先抛弃了“极端形而上概念的棱镜”，代而在关联疏少的物件间建立联系，将最重要的位置留给感知的瞬间。克拉考尔在他自20年代至纳粹上台期间的作品中对该方法进行了最佳描述，也成为他后来所有作品的特点。本雅明曾在一幅克拉考尔极为珍视的图像中描绘过后者：“一个拾荒者，黎明时分，用他的棍子挑起一片片‘说词’和‘废话’，一面嘟囔着咆哮着，微带醉意地将它们投进自己的推车，只剩那些褪色的棉布余料——‘人性’、‘灵性’或是‘专注’——在风中可笑地飞舞。”

《大众装饰》（1927）一文以相当著名的一句话开篇：“要确立一个时代在历史进程中占据的位置，分析不起眼的表层比那个时代的自我评价可靠得多。”（第75页）这一预设是克拉考尔关于工业文化产品——从电影到摄影，从杂耍表演到“踢乐女孩”（“Tiller Girls”）——的

批评理论的基础。此前距本书最近一次的应用见《极权主义宣传》

（Die totalitäre Propaganda, 1936—1938），该文原本应该发表在已经移师美国的社会研究所（Institut für Sozialforschung）的评论刊物中。（克拉考尔在收到阿多诺的修改建议后撤回该文，阿多诺推翻了原作从特别和具体到一般的方法，他倾向于从一般原理入手。）

可见的世界透过表面被表达，对这些表面的质询将引出世界的“面相”。现实可被阐释为一种象形文字（hieroglyph，克拉考尔思想的另一个核心概念）。空间是一种社会的象形文字（《论职业介绍所》

〔“über Arbeitsnachweise”〕，1930），社会现实的构造与关系被铭刻于其中。同时出现在其中的是物质世界和事物的物质性，与贯穿克拉考尔所有著作的矛盾一致，该问题仅在《电影的理论》中得以解决当克拉考尔论及电影表现“极细微的运动”和“大量瞬间动作”（第2页）的能力时，他所指的似乎是现实的某种不自觉的特质，由此暗示，除了明示的内容，还存在潜藏的内容。于是他又采用精神分析模式，他的文章明确谈到电影的“症候价值”（第4页）。写于20年代的评论文章（如他在随后的《初步报告》中所言）同样称“德国银幕是国内局势的征兆”（第98页）。

重读克拉考尔 (7)

克拉考尔关注那些构成战后德国社会图景的主体（“游荡灵魂”、“人群中的人”）的心理过程，遂激活弗洛伊德分析模式的第二层级，并在此框架内假设影片技巧及风格的选择与“心智构成”之间存在直接联系（第6页）。摄影机的灵活性与灵魂的游走姿态有关；灯光则与“混乱大脑的恐怖幻象”形成对照（第6页）。

然而，电影与现实的关系同样建立在社会学的基础之上（参考马克思主义的概念）。克拉考尔实际采用了两种模式：镜像模式（mirroring），认为电影“映照……处于裂解中的社会的意识形态”（第7页）；透明模式（transparency），认为“电影是……透明的……战后的绝望情绪和内心挣扎的狂热似乎已经清除某些非透明层级，在更常态的时期，后者将艺术的进程与同时代的现实进程区隔开来”（第4页）。克拉考尔似乎认为德国影片具有一种与历史及社会现实相涉的特殊偏好（他未作明确解释），认为“‘它们’比他国影片更径直地指向其所脱出的背景”（第4页）。同时，他认为这些影片能够依照现实行事。

“德国电影史写作笔记”还引入形式主义视角，赋予被专栏文章频繁采用的迷向（disorientation）和异化（estrangement）两种机制重要角色。细节有助于突出被忽略的面相，“仿如透过一扇窄窗望向室外并非全然可见的陌生场景”（第3页）。在克拉考尔看来，导演们往往“描绘……看似熟悉的物件又让它们看起来不同寻常”（第5页）。

相比之下，美学问题被完全忽略。计划中的这本著作不仅涉及德国默片经典，也有“商业片”，“不知名的、普通的……影片，比那些杰出影片渗透了更多时代生活特性的影片”（第6-7页）。克拉考尔没有提到与“作者”电影相关的问题，他的研究在这方面与其之前所有作品的定位完全一致。在魏玛时期他最有见地和最成功的作品中，有一篇

文章的中心便是普通影片，即“小女店员看电影”。引言定稿对“通俗影片”的重要性（虽非惟一重要的）给予了关注。

如此，《德国电影史写作笔记》确定了多种方法，包括现象学的、精神分析的、马克思主义的和形式主义的，它们并未通过层级划分彼此联系或合为整体，因此另一些模式也会投射其中。电影带领观者与某个历史场景、个人或集合主体以及内心状态联通，这种内心状态或属于个人，或属于集体（《德国人的生活与心理状态》）。

在接下来的《初步报告》中，集合主体进一步得到界定，但有了新的矛盾：是作为抽象范畴（如人民、德国、“德国思维”）还是从社会和历史两方面进行界定（中产阶级）。此外，对主体——“德国的集体习性”（第8页）——的观察正逢其施放影响同时受到历史事件影响之时。克拉考尔在此确立了两个层面（如他在引言定稿中反复申明）的共存与层级划分，坚决拒绝将某种“不变的民族性格”（第8页）当做范畴设定（此为对他作品常见的批评）。引言打字稿也提到“德国精神”和“德国大众”（第29页），不过更多地集中于历史主义的方法（就“中产阶层”和“小资产阶级”而言），并直接参考了有关办公室文员的文章《雇员们》（第27-28页）。引言的最终文本重申了克拉考尔对任何“所谓超越历史的民族性格范式”概念的排斥，认为应该将诸民族特性解释为结果而非原因（第54页）。尽管文章提到“一个民族的心理状态”、“集体习性”和“一个民族的心理范式”，中产阶级却是此处以及贯穿讨论的主导概念，其论据为，中产阶级的意识形态与行为影响着其他社会阶层。

重读克拉考尔 (8)

“初步报告”强化了精神分析模式：影片“提供了通向隐秘的社会内在习性的入口”并“烛照当时特定的集体心态”（第1-2页）。报告还提到影片主题的症候价值，它削弱了镜像模式的重要性，转而突出中产阶级的“内在习性”和“生活的外在环境”之间的错位（第7页）。

“初步报告”中还显露出一种在引言定稿中得到充分展开的新视角：“《侏儒》（Homunculus）赋予其主角以希特勒的一切特征。”

（第2页）结果（纳粹主义和当权的纳粹主义）溯及既往，历史似可委身逆行。

引言第一稿提出并公开声言其精神分析视角。电影“与人类关系中无意识本性的关联，胜过其与在意识领域内指导它们的行为模式的关联”（第14页）。人们应当相信电影“表明了当时在德国盛行的某种思维的隐秘状态”（第15页），而且，更直接地说，“各种潜意识特性能够渗入影片”（第18页）。用霍瑞斯·加伦（Horace Kallen）的话说，“与任何其他艺术相比，作为两个层面上的戏剧艺术，默片以更明白的方式通过‘明示内容’和‘潜在内容’呈现了一连串具有符号意义的活动”（第19页）。

克拉考尔还使电影与日常生活之间的联系更加紧密，他以为，正是电影感知不拘形式的、不经意的样式将它们连在一起（见阿诺德·豪泽尔 [Arnold Hauser]，而非本雅明）：“银幕上的细节……于社会心理学问题研究的价值无法估量。通过突显生活中无数表面现象，电影让灵魂深处的动机了然若现”（第19页）。

当德国电影的优势地位开始式微，电影令现实与历史可见的特殊能力成为关键论题。克拉考尔于此处提出假设，认为属性衍生自作品的集合特性。他还指出，电影有能力主要借由其技术手段满足大众的愿望。尽管他对这两个问题的处理尚是试探性的，却在定稿中颇为清晰和自信地表述出来（引来相当多批评）。最后，文章显示了一种图

像学的方法：“当然并非构成某种明确的信息来源的图示。”（第15页）“意象”和“图像实现”才是基本功能（第15-16页）。

引言定稿减少了对现象学假设的强调，代而突出一种可追溯至帕诺夫斯基的视角，同时结合了弗洛伊德的方法。这一稿突出“不断重复”的重要性，不仅叙事如此，比喻性母题亦是如此。（第53页）尽管这一点至为重要，在《从卡里加利到希特勒》中却是被分析最少的方面之一。

精神分析的方法在两个层面上都有成效。在一个层面上，电影是一种主要的社会“征兆”：“电影……为探知隐秘的心理过程提供线索”并且是“内心急迫愿望的外向投射”。（第7-8页）简单地说，“电影‘是’一份社会的证词，因为它捕捉到无人注意的和反复出现的事物。它处在文化无意识的地层中”。在另一个层面上，他援引“集体心智”的各种机制，却没有界定集合主体（“人民”、“民族”，更明确地说是“中产阶级民众”和“中产阶级的德国人”）的心理模式（或言“思维”、“情绪”、“思想状态”）。显然，术语已经具有高度的灵活性和不确定性，它所指涉的系统未得完全界别。

重读克拉考尔 (9)

这一点至关重要。本书副标题采用“德国电影心理史”绝非偶然。克拉考尔的这个句式主要来自于埃里希·弗洛姆（Erich Fromm）的社会心理学（他引证《逃离自由》[Escape from Freedom, 1941]）。1929年至1930年间，几乎就在克拉考尔的《雇员们》问世的同时，弗洛姆完成了一部关于德国工厂及办公室工人社会及文化状况的著作（数十年后方得出版）。他的结论表明工人的政治地位与其人格之间存在差异，同克拉考尔本人的结论一致。克拉考尔还引用了社会研究所主持的一个有关“威权与家庭”

（“Autorität und Familie”，1935年于纽约完成，一年后在巴黎出版）的研究项目，其中包括马克斯·霍克海默、弗洛姆和赫尔伯特·马尔库塞（Herbert Marcuse）的理论文章。他特别提及霍克海默的论文。

然而，阅遍引言正文及本书其他部分，针对“社会心理学”概念或是将个体心理机制扩用至集合主体的样式，读者搜索不到任何展开或界定。考虑到此模式在支撑本书论题方面举足轻重的地位，读者更会强烈感到有必要进行该项工作。本书对于影响这一视角形成的弗洛伊德的文章亦无涉及。引言的确未有明确提及镜像过程（通常马克思主义意义的）或逆历史的概念（历史的“先兆”）。以上几点是克拉考尔应该重新探讨的内容。

四

《从卡里加利到希特勒》的内容是否遵从了其所声明的主题假设呢？认真阅读本书会让人略感惊讶。一个特性鲜明的特定的社会阶级——德国中产阶级——是克拉考尔明确或含蓄提及的首要重点。当克拉考尔谈到“一个民族的精神”、“德国思维”和“集体精神”时，他使用的是源自思想史的含糊术语，尽管其所指始终是一个特定的社会群体。本书在此意义上同《雇员们》保持了连续性，根据定性分析的方

法（40年代盛行于美国，也是克拉考尔某篇方法论文章的主题）从后文借用了社会调查的原理，丢弃了其德语写作中具有代表性的专栏风格。《雇员们》和《从卡里加利到希特勒》最初的假设相同，即，中产阶级的物质环境与其自我描述的形象之间发生了错位：“这些阶层在经济活动中的地位已然改变，他们的中产阶级生活观念却维持不变。”“在经济方面，今天的中产阶级在很大程度上被无产化了；从概念上讲，他们无家可归。”以上同样是克拉考尔在《从卡里加利到希特勒》中运用的预设，他以相同方式结合中产阶级社会生活对个别方面进行判断：体育被视为去政治化的因素（这是他对影片《旺贝坑》持保留态度的原因，他在本书中再次提及）；“新客观派”受到严厉批评（“在前厅建筑物假模假式的素朴风格背后，格林沁咧嘴笑出声来”）。

在心理层面上确定的母题（如《分身》中“不成熟”的主题）始终直接或间接地涉及社会状况。心理领域锚定于特定背景。由此看来，本书正文本身比引言更为超前。卡斯滕·维特正确地注意到，“这一‘心理’命题的坚决反对者的阅读范围绝未越出导言”。

重读克拉考尔（10）

《中产阶级的反抗》（“Revolt of the Middle Classes”）一文描述中产阶级在暴力与自由主义之间摇摆。在“极权主义宣传”中，同样的这个阶级无法为资本主义吸引，处在“再也无从借民主手段调和的左右翼政党对抗”的中心。相同的结论在《从卡里加利到希特勒》中再度出现，在书中，“理性”被视为无力的和残缺的选项。

此论点证实了对心理建构及其机制（补偿、投射等）和无意识润饰的分析过程以及被克拉考尔恰切地称为“像禁运品一样未遭任何质疑地越出意识边界的隐秘内容”（本书第163页）的极端重要性。在没有研究充分支持的情形下，该方法的局限性在于其一直被适用于一个集合主体——中产阶级。这些影片“向我清楚指明德国人的心理习性”，克拉考尔对赫尔曼·黑塞（Hermann Hesse）写道。可是，这样的构想建置在何种基础之上呢？

即使电影作为阐释工具被视为社会和政治形势的征兆，这一模式也未得到界定和展开。尽管它可以是暗示性的，尽管在操作层面可能是有效的，作者却在毫无系统设计和严格方法论的情形下采用该模式以作概括。从方法论的角度看，这是对他《德国电影史写作笔记》中的论述的倒退，也是对他20年代及30年代的见解的倒退，当时他把胶片幻想曲的观念视为“真的现实在其中凸现、以其他方式被压抑的愿望得以表露的社会的白日梦”。

精神分析方法的另一种应用（《德国电影史写作笔记》亦是）以富于创见的和令人信服的方式展开，心理过程与电影技巧及语言学方面的联系。克拉考尔断定，在卡尔·梅育（Carl Mayer）编剧的影片中的创新——去除字幕，突出物件的世界、照明、摄影机运动——与心理动力学（本能）之间存在关联。尽管这一关联可能过于概略或说概括，却抓住了20年代德国电影变革中的基本面向，即，对经验的主观形式持续的、进行式的认可。这一倾向最终提出一种省略各

种物质媒介的“无主体”的“绝对”的主观性。最佳例证之一是影片《杂耍场》（Variety）：“杜邦的成就在于，在创作一部杂耍影片时，他用以洞穿外部现实的手法原被用以表现内心现实的外部投射。”（本书第125页）

克拉考尔的论据似乎依赖的是“常见的”马克思主义视角，尽管他坚持表面地而非实质地使用该方法。他多次谈到电影是“反射的”和“镜像的”，不过更像一种自发的姿态，一次便利的程式化表达。他在影片与历史现象之间建起牢固链接，却并不将这些联系视作镜像过程（最具决定性的）。与构筑一个特定模式相比，他更愿意建构一个在其精神分析和现象学影响下的自由、灵活、更具综合性的关系体系。

通过指涉历史和社会事件，每个主题和语言要素、影片搬演时的每一次选择都揭示出影片用意。克拉考尔这本书的新意和独特贡献（及吸引力）正在于此。令人惊奇的（引人兴趣的）是整体的一致性：作品对魏玛共和国时期内容丰富的电影史的各个方面都作了准确且令人信服的论证。毫不相干的元素——主题的、技术的和图像学的——同属一个框架，从而令后者更加合理、坚实。比较是作者最常使用的方法之一，他竟在毫不相似且看似互无关联的母题之间找到联系。只翻几页，读者就被拉进一张令人惊讶但又确证凿凿的类比罗网。一切抱为一团，本书的每个部分似乎都支持着其他部分。

重读克拉考尔 (11)

也许，本书的迷人在于它迎合了特定的历史要求，因为“影像、象征、隐喻”可以解释“不可言说”的纳粹主义、战争及大屠杀。“既然历史本身为了再度变得可被想像而要求虚构的介入，即使这难于理解，这些影片仍以某种方式成为投影，使不可言说的得以暂存，受到讨论，虽然并不充分，亦无新意。”

克拉考尔的方法存有巨大且显见的风险。对《从卡里加利到希特勒》最常有的批评之一是，该书的内在联系和形成的有机整体是如此紧密且无处不在，致使这样的结果似乎更多是基于某个先在的假设而非根据经验做出的读解。用巴诺夫的话说，“对历史的判断……似乎过于严格地预先由意识形态寓意定型”。观察者的核心及鲜明立场压制了观点的多元化及其研究对象的活力，这与克拉考尔在《雇员们》中的方法有异。例如，在后文中，他的研究对象独立于其作为论述者的立场，也不同于他为《法兰克福报》所写的评论。以上作品的开放性和《从卡里加利到希特勒》的狭隘视野构成反差。复调音乐让位于单音。

人们可不时碰到这种僵硬的方法在作祟，比如他对战后随即出现的性教育片的批评，以及他对派伯斯特（Pabst）影片风格特点的分析（只援引了很少几例）。同样的局限性影响到他对《大都会》

（Metropolis）的评论，令多数读者困扰的所谓严重缺陷（克拉考尔对朗的作品普遍抱持严厉态度）与其说是由影片的问题引起，不如说是克拉考尔的单向批评视角所致。

即使某部影片表现出反威权主义情节的倾向并更贴近写实主义，克拉考尔仍会毫不留情地推进自己的讨论，日后他则认为写实主义与电影的本性密切相关（见《电影的理论》）。《没有欢乐的街》（Die Freudlose Gasse）和《克劳泽妈妈的幸福之旅》（Mutter Krausens Fahrt Ins Glück）正是如此两例，他将写实主义当做他们的败笔分析，

以充分说明可供选择的模式。他对新客观派时期出现的作品批评，暴露了他对这些作品根植于20年代、“无法赎回的”敌意（他与本雅明及布莱希特共有的一种敌意），在《电影的理论》中，这种敌意被悄悄推倒。

他对装饰物或装饰人群母题的看法，突显出折磨《从卡里加利到希特勒》一书的狭小格局。装饰是克拉考尔“分心的狂热（Cult of Distraction, 1926）”、“大众装饰”（1927）及“女孩与危机（Girls und Krise, 1931）”等文的核心论题。）戏剧风格、建筑中的装饰主义以及柏林电影院里上演的电影奇观中的装饰主义，被视作奉立新神的现象，是回归秩序的表现。群众构图（在“踢乐女孩”和“阿尔弗里德·杰克森女孩 [Alfred Jackson Girl] ”的歌舞秀中）被理解为将“人民”转换为“群众”的介质，是个体维度丧失的结果，与资本主义生产过程的结果类似。

重读克拉考尔 (12)

可是，大众装饰激发审美愉悦，克拉考尔在魏玛时期也同意其“合理性”。他的确曾经将之视作某种现实的表白，甚至比对那些“伟大的”、“崇高的”、艺术的创作评价更高，后者“以陈腐的形式培植过时的高尚情感”。“外在性”似乎比基于“内在性”和“个性”的美学概念更足取。尽管大众文化（如旅行和跳舞，克拉考尔在《大众装饰》的另一篇重要文章中曾有分析）的某些症状由间离机制引起，却仍忠于自身：“尽管物化的形式各有不同，却都表露出释放压力和对救赎的渴望。”因此，群众的形象根本是含糊的，他们是由资本主义引出的去神化（与对“万能自然”的浪漫主义崇拜及与此相关的神话思想决裂）的表现，不过还只是局部的、扭曲的。克拉考尔认为，“大众装饰表现为伪装在抽象外衣之下的神话崇拜。”在克拉考尔看来，理智在神话的破灭中扮演着重要角色，但是资本主义体制的“理性”是“灰暗的”，因为“它能提供的合理解释不是太多而是太少”，无法令自身区别于对“人之基础”的充分理解。针对资本主义的合理化进程，克拉考尔提出人文主义理性。

克拉考尔在《从卡里加利到希特勒》中彻底放弃了这种开放性。“装饰性构图”、“装饰性图案”以及对人的几何化处理（见对朗的影片《尼伯龙根》的分析），如今只余下负面价值（因为将神圣的及神话的维度物化、非人化并予以重建）。作为其标志的是根植于前资本主义时期朦胧的人文主义，它们已经丧失了资本理性带来的新奇性、复杂性和矛盾，以及在其强迫下完成的社会和文化变革。克拉考尔——埃尔塞瑟（Elsaesser）所言不差——和本雅明在“机械复制时代的艺术作品”（“The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproduction”，1935）中的观点相同，不过没有“机械复制”概念的“错综复杂”罢了。

《从卡里加利到希特勒》为分析电影与社会间的关系所做的贡献已得到公认。不过，重读本书会揭开一套不同秩序所具有的新奇性和生产性，若无引言章节的暗示，这套秩序叫人惊讶。图像学方法在书中的运用远胜于主题阐述带给读者的预期。

克拉考尔始终在说明一部影片与历史情境、社会趋势或心理状况的关系，不单从主题的角度，也从特定形式和视觉图形的角度。图像学母题的连贯性确保了正文各部分之间的联系。即使当他不得不依赖二手资料，克拉考尔还是会谈及形式的和图像学的元素以及“内容”。这些形式是他进行符号意义、潜意识含意和症候功能分析的基础。他分析《卡里加利博士的小屋》，并认为在《柏林》与《M》之间存在连续性，作为“混乱的象征”的圆形物和螺旋形母题因此被选中承担起了核心功能。市集的布局（无政府状态的表现）在他对《卡里加利》和《蜡像馆》（Wachsfigurenkabinett）的分析中占据主导。在《瓦妮娜》（Vanina）中，无尽的宫廷走廊支持了他的阐释。在《疲倦的死》（Der Müde Tod）中，则有狂欢游行和填满画帧的墙的影像。在《街道》（Die Strasse）中，充当混乱符号的是某个标记的生物形态影像，或是人行道上的波浪线。克拉考尔对某些母题——与人的形象分离的脚、警察协助某人过街或是男人把头俯在女人的膝头——的确认，使它们成为魏玛时期电影的圣像。

重读克拉考尔 (13)

对母题的确认无一例外等于对其符号意义的确认。和帕诺夫斯基一样，形式对克拉考尔意味着“意义的运载器”。一部作品的症候意义，该作品与“揭示某个民族、某个时期、某个阶级、某种宗教或哲学信念”的行为模式之间的联系——图像学方法的原则——对他的方法而言是最基本的。

即便在克拉考尔最富技巧性地展开其“预知”模式的段落中，图像学元素的符号含义仍然扮演着关键角色：《尼伯龙根》中的号兵、台阶和人构成的图案（与《意志的胜利》的场景比较）；范克影片中的云（再次与里芬斯塔尔 [Riefenstahl] 的影片比较）。

引言直接参考帕诺夫斯基的论述，并对其“电影中的风格与手段”（“Style and medium in the Moving Pictures”）一文不吝赞词。《电影的理论》一书也多处参引该文。两位学者之间的长期友谊众人皆知。尽管如此，有关他们通信的出版物（以及德国学者福尔克·布莱德克 [Volker Breidecker] 的文章）仍有助于对他们的关系做更全面的描述，并准确地 在帕诺夫斯基的作品中辨别出被克拉考尔的著作直接参引的部分。“现在我希望最终以著作形式展开的有关我对电影的思考几乎遵循着相同路线，”1941年10月克拉考尔写信给帕诺夫斯基，表达他对“风格与手段”一文的钦佩。在读毕帕诺夫斯基论丢勒（Dürer）的著作（1943）之后，克拉考尔写去长信，在信中，在讨论帕氏批评方法的特点时，克拉考尔确定了（但并不明晰地）自己著作的基础：“只有对材料最微小的细节进行分析，才能得出忠于材料的阐释……不单要在开篇时确立‘整体’，结尾处也应有体现，如同自然完成……始终都似透过墙上的小孔望向一片无边的风景。”

帕诺夫斯基赞同上述评论，因为的确与他的方法一致，他回信说：“你是头一个让我觉得自己得到‘深刻理解’的人，”并称赞克拉考尔准确地把握了“技巧和内容的内在联系”。他用两人与电影世界同样

的关系来说明他们极为相投：“全因我们都在电影中有所得！”当克拉考尔讲述自己构筑“新客观派心理学”的努力时，他强调这与帕诺夫斯基一篇有关佛兰芒绘画的演讲之间的联系“并不唐突”。多年后，他告知帕诺夫斯基自己对《潘多拉盒子》一书看法，赞美“每个时代都由之汲取新意义”的母题的吸引力。

不难发现，克拉考尔不仅把握了帕诺夫斯基图像学的独特方面，还发现了——明确而含蓄地——它与自己的作品和方法的相似和趋同。《从卡里加利到希特勒》是这一趋同最超前且最具证明力的成果。正如列文所指出，帕诺夫斯基在《风格与手段》一文中的注意力集中于电影与物质现实间的本质联系，而不是将电影当做符号形式来分析。根据帕文1947年的版本，“电影媒介同样是物质现实”。在此基础上，他将自己的图像学方法适用于电影（专事分析“类型”和“流派”）。该观点同克拉考尔在《电影的理论》中的看法明显相似。按照福尔克•布莱德克的假设，克拉考尔可被视为社会研究所与瓦尔堡学派之间的一种纽带。

重读克拉考尔（14）

六

《从卡里加利到希特勒》是一部战时写于美国的著作，它的任务是在特定的、具体的框架内（根据一项特别工作计划）研究纳粹主义的特点。合众国希望更了解它的敌人，以便更充分地备战。安东·凯斯对当年已有描述：

1942年至1947年间，大量由美国人和德国流亡者撰写的著作和文章……构筑起一幅德国历史的图景，希特勒和纳粹政权是其不变的目标……人们突然发觉德国血统是一种亟待治愈的疾病——对纳粹宣传罪恶的反犹论调古怪而荒谬的倒转……它变成一个民族的心魔，使德国人受到人口心理学的影响，为他们体质的性格缺陷求索治愈办法。

这一背景解释了《卡里加利博士的小屋》的精神病学模式在克拉考尔的研究中将承担的标志性及焦点式意义，使这部影片成为其论据的关键参照。最重要的是，它说明该书的心理学基调与目的论的或“溯及既往的”方法如何被定位于一个今天的读者不可忽视或匆忙抛开的特定背景。因此，是外在于史学方法的客观形势引出了该书溯及既往的阐释方法。

该方法无疑是该书最薄弱环节。在“初步报告”中，克拉考尔曾试图说明展开的方法：“只要一个民族普遍的内在习性保持不变，人们就可以反复制造同类型的主人公。”（第2页）不过他没有展开论述这个相当虚飘的观点。反向阅读历史，然后强行蹈其覆辙。对论断的自信来自于预见，甚至是预感。克拉考尔在书中的判断非常著名，这些判断的直观性对该书的普及的确多有助益：卡里加利是希特勒的前身；

《尼伯龙根》“预示”戈培尔（Goebbels）的宣传活动；《大都会》的构思“已由戈培尔进行了充分阐述”（第164页）；“如果人们无法摆脱如影随形的幽灵”，《M》和《蓝天使》“的预见将会大规模发生”（第224页）。更有：正被分析的电影业是预示、先兆和“真实幻象”（第71

页)的参与者。换句话说,在制作于两次大战期间的影片中,克拉考尔探测到已被推定属于纳粹文化的母题,据推定,它们与希特勒主义的基本要素具有本质的亲缘性。在高山电影(及“暴君”影片)中,这一模式得到最明确展现:“高山电影数目的增长及其独特发展过程,最能说明前希特勒时期支持纳粹倾向的潮流。”(第260页)

阅读克拉考尔必须小心。即便如此,仍有许多段落包含一些并非真与方法论有关的便利措辞。另外,过去与未来的联系、魏玛时期与纳粹时期电影的联系在不同条件下得以呈现;深入分析针对的是希特勒政权对属于早期电影的母题(主要是图像学的)的利用。主要步骤是推导:“《意志的胜利》……证明纳粹粉饰者在制作大众装饰时从《尼伯龙根》中汲取了灵感。”(第94页)尽管没有直接提及,一些被放入纳粹时期影片中分析的元素却源自早期影片——包括苏俄影片(第297-298页)和先锋电影(第284页)。这种叙述为挪用之一。但是,论述中始终多有含糊。分界很勉强,坦率地说,讨论往往很容易滑向“溯及既往”的历史决定论方向。

重读克拉考尔（15）

这种含糊其辞的做法在该书结尾段落的概括中更是直白。随着希特勒的到来，“德国……上演了其电影业从一开始就已预言的情形”。紧接着：“在纽伦堡，《尼伯龙根》中的装饰图案大规模出现。”随后很快改换视点：“数以百万计的脚步在城市的街道上或者沿着公路日夜行进……战争响声大作，一次又一次的胜利。一切正如银幕上曾发生过的。”（第276页）在同一页，两种模式的并存和摇摆——预见和事后推导——极为频繁并具有标志意义。

本人曾在其他文章中强调过“预见者”的假设，以及“前法西斯主义”和“原始纳粹主义”（无论先兆或幻象）等概念的谬误。这类范畴并不恰当而且没有史学和批评的根据。纳粹当然会从早期影片借用母题——装饰性的（朗）、象征性的（范克）以及实验性的（鲁特曼）——然而，这决不意味着这类母题与纳粹的意识形态及美学之间存在本质联系。谈到高山电影及其主题和图像学要素，即便它们与保守的、反现代主义的文化倾向有结合的可能性——实指有效性——也无法就此简单认定它们和纳粹运动的意识形态有关。纳粹主义也许与高山电影来自或者汲取相同的文化渊源，但它有特定的发展脉络，正好比说，我们不能强说这一脉络与乡土文学或新浪漫主义文化是一致的。

《从卡里加利到希特勒》中“预见者”的阐释路线可以而且必须被放入历史的语境，和某些权威人士的看法相反，本书在阐释方法论方面并无实质贡献。

七

克拉考尔对其搜集的针对《从卡里加利到希特勒》的回应，做了极为细致的笔记（《自述》），现存于他的文稿中。卡斯滕·维特整理的一份文献目录使众人得以了解《从卡里加利到希特勒》首

次面世时引起的反响该书在最权威的圈子中受到讨论。事实证明，它所获得的成功对作者日后事业的影响是决定性的。

美国和德国的评论反差巨大，从无条件的认同到极端排斥，不过，所有评论无一例外首先对克拉考尔篇幅繁多的研究和资料整理工作表示感佩（对其长期、勤奋工作的重要认可）。最正面的评论来自保罗·罗沙（Paul Rotha）、赫尔曼·G. 温伯格（Herman G. Weinberg）和艾里斯·巴里。罗沙认为这是“一本应该立刻被排入最重要的六本电影论著之列的书。就我个人而言，它是最重要的三本书之一。”温伯格称它是“迄今最伟大的电影著作……关于《卡里加利》的章节如最惊悚的侦探故事，或希区柯克最悬疑的影片一样刺激”。最尖锐的批评发表在《好莱坞季刊》（Hollywood Quarterly）、《纽约时报书评》（New York Times Book Review）及德国的《法兰克福评论报》（Frankfurter Rundschau）上。

重读克拉考尔（16）

人们对克拉考尔的社会心理学方法表示反对，认为其过于狭隘而且受到作者个人境遇的严重影响（《纽约时报书评》谈到“流亡者的报复”）。用德国某评论家的话说，他的论据让人觉得是“对精神分析最简单、机械的运用”。该书过于倚赖“过度简化……认为德国人命中注定是成就政治独裁的心理倒退的少年人”。认为他的分析“……在详述事实材料时比作者用自己特殊的方法得出的分析结论更令人信服”。一些评论家认为，没有分析非德语影片的影响是该书缺陷之一。

对于克拉考尔将电影解释为一种“反射”的倾向，有人表示保留意见（反对理由是此概念“含糊”且“引起混淆”）。最常招致争论的问题是将精神分析模式适用于集合主体。“错误”一目了然，即“将弗洛伊德的动力理论扩用于社会群体……‘从而’假设一个群体、一个社会或是一个民族是一种有机构造”。某权威的“圈内人”认为，“从奥托·兰克和汉斯·萨克斯的意义上说”，该书“具有开拓性”而且“非常有趣”，但他对该书确定符号元素的方法持保留意见：“克拉考尔武断地归加含义，却不解释如何得出结论：旋转的螺旋线是‘混乱’的象征；无生命的物件代表‘缄默的本能’。”

德国批评家们当然注意到了克拉考尔“溯及既往”的历史主义阐释的可疑基础。有人指出将高山电影中的图像母题与纳粹影片联系起来是“天真”的表现；还有人评论，将结论当做既定事实加以阐述的方法无法令人服膺。对该方法最严厉的抨击来自刊物《电影》（Film），文章批评该方法无一用处：“用社会学或未来学的话说，未来不可预测，因此更不能将未来当做批评家的客观标准。”

同是针对以上问题，少数批评家则赞同克拉考尔的方法。艾里斯·巴里和保罗·罗沙称赞该书在电影与社会之间建立联系的方式。罗尔夫·纽因伯格（Rolf Nürnberg）完全支持德国电影预示德国历史的观点。巴里还赞同将电影称作“集体幻想”的提法。尽

管该书最严重的缺陷显而易见，许多评论家仍然注意到它在方法论方面富有原创性的“有效编排”，同样可适用于其他国家的背景和时代。此外，他们评论将该书用做教学的效果明显，“对美国的电影学生极有价值”。

重读克拉考尔（17）

八

《从卡里加利到希特勒》出版五十余年后，人们发现该书受到其写作时的特殊情境和随后史学发展的钳制。如今，在克拉考尔通过间接资料讨论的作品中，相当一些已为公众知晓并见诸于评论作品。可以说，“影片史”这一概念所包含的方法论意识恰恰始自克拉考尔的作品，尽管尚不透彻。

总体而言，尽管过去十年的历史及哲学研究发展加速，克拉考尔的史学成果仍然有效。理由有很多：除了基于一般性假设做出判断，他对单个作品的评价有对于技巧、语言学及形式特点的详尽分析作为支撑（此外还有未受充分重视的主题问题），为世人全面了解这些影片作出了主要贡献。而且，他的工作立足于对原始资料进行详尽研究，这些资料多由克拉考尔亲自搜集（比如魏玛时期电影界参与者的见证词）。暂不论《从卡里加利到希特勒》全面的社会心理分析框架，凭借以上特质，它即可成为重要的参照文本并持续发挥影响，如提供原始资料，借此更好地理解各影片、人物和趋势。

从史学层面上说，除去一些小细节（如影片的确切片名，他承认其中一些只是间接获知），克拉考尔作品中极少有需要重大更正和校订之处。有关从电影起源至1918年所谓早期的开头几章则是显著例外。克拉考尔对这部分掌握的资料太少，无法供他做出确实的全面评判。比如，他对电影改革和作家电影（Autorenfilm）的说明过于粗略，漏掉了一些重要的作品、电影人和倾向。尽管电影改革的根据显然是退步的，运动却为电影批评和电影理论的出现提供了契机，而在作家电影中，电影与“其他艺术”的碰撞则增强了这种新媒介的创造能力，也为高雅文化与通俗文化的融合奠定了基础。事实证明，这是战后德国电影最具创造性的一面。此处讨论的时期不是德国电影的“史前史”，而是那段历史重要且不可或缺的组成部分。

出于标题而非方法论的原因，《从卡里加利到希特勒》将“外部的”、前身的地位分派给该时期，因为克拉考尔选择魏玛时期电影作为全书主题，即“从卡里加利到希特勒”。此为讨论的框架。事实上，有关该时期需要修订的不过是些细枝末节。惟一的例外涉及两部分别位于其写作轨线两端的影片：《卡里加利博士的小屋》和《意志的胜利》。

对《卡里加利》的分析集中在得益于剧作者卡尔·梅育和汉斯·雅诺维支的革命性意义。克拉考尔认为，由于框形故事的引入，影片暴露了他们的最初构想并对之做了常规处理。这种诠释的主要依据是克拉考尔可以参考的雅诺维支于流亡美国期间写作的回忆录。然而，20多年前《卡里加利》剧本的重见天日、不久前发现的有关两位剧作者活动的其他文件（包括他们与制片人的合约），以及对雅诺维支手稿本身的直接分析，都对克拉考尔的假设提出了严峻挑战。

重读克拉考尔（18）

已有各方学者对克拉考尔的观点进行重新评价，他们的结论此后已成共识，我将尽可能简述要点。首先，梅育和雅诺维支的原剧本早有一个框形故事。故事在“一座乡村别墅气派的大阳台”上开始，弗朗西斯（Francis）和妻子简（Jane）正与一些朋友交谈。因为突然看到吉普赛人的马车，弗朗西斯的妻子极力催他回想“二十多年前”发生的一桩事，当时他与朋友阿伦（Allan）住在霍斯滕瓦尔（Holstenwall）镇上，一次市集上某神秘人物出现，带来了“梦游者”。我们熟悉的故事就此展开，直至卡里加利博士被揭穿，他以诊所负责人的体面身份出现，最终被锁进该诊所的病房。在最后一幕的第22个镜头里，弗朗西斯和简现身已经搭起市集帐篷的市镇广场。他们站在“卡里加利小屋过去的位置，如今则有了一根带铭牌的木杆。上面写着：‘此地过去是卡里加利博士的小屋。他的受害者安息——卡里加利博士安息！霍斯滕瓦尔城’”。夫妇二人看着题词“陷入沉思”。

剧本接着写道：“场景叠化渐转至第23场，”意为进另一场。可是，故事就此打住——至少在现有的剧本复件中如此，该复件的最后一页或数页遗失。正如各方学者的评论，第23场是关键。由于提到开场场次，这暗示剧本很可能不包括人物最后的逆转（即弗朗西斯和简是某位具有卡里加利博士的特征、人品却无可挑剔的专家的病人）。更大可能是回到阳台的场景。

因此，原著剧本驳斥了克拉考尔的假设，后者认为框形故事具有进行常规化处理的意义，并认为这种叙事手法和德国社会趋势间存在某种对应：“如果战后大多数德国人的确急切地渴望从残酷的外部世界回缩到无形的精神王国，那么，与原作相比，维内的版本与他们的态度当然更为一致。因为，放弃了原作内涵的这个版本，忠实地反映了人们向内心世界的集体退缩。”（第65页）。

同样，认为故事原来的结构突出了其颠覆性和革命性特质的主张仍然有待争论。剧本将所有事件集聚为个人经历，更将之收入资产阶级室内场景的保护所（围绕着主角们的别墅和高雅场所）。

最后，引入大逆转结局的决定（无论由谁做出），即把整个故事归结为疯子弗朗西斯的胡言乱语，升高了情节的焦虑值和破坏值，而非削弱或使故事常规化。这一设计最终加强了含糊不定的叙事语气，并由最后一个镜头进一步强化，那是一个卡里加利的特写——我们无从辨别他究竟是富于同情心的精神病专家，还是志得意满的凶手。因此，剧本的解决办法恰恰被认为比导演的更加倒退，而且显然虚弱得多。

重读克拉考尔（19）

剧作者与德克拉公司（Decla）的合约，反驳了有关公司在第一个和最后一个场景中“任意”进行改动的一切指责。实际上，合约明确授权公司方进行任何“我们认为迟早必要的”改动。梅育和雅诺维支还在1922年为影片的小说改编（绝非剧本）签署了一份法文协议。除得到2000法郎外，他们接受了条约。如果对制作方就框形故事享有的最终处分权的确仍有分歧，很难想像他们还会签下合约。不过，雅诺维支（如克拉考尔引述）声明他们曾经回以强烈抗议和愤慨。

影片的结局的确为表现主义的风格和摇摆的心理状况建立起紧密联系（尽管克拉考尔注意到仍具有表现主义细节的“拆穿一幕”的布景有不协调之处，也由此对风格的平衡提出质疑）。对影片提出批评的分析证明，克拉考尔强调这种联系对影片颠覆性的削弱是有道理的，至少在风格层面是如此。

雅诺维支曾为影片风格化的——或表现主义的——外观寻找工作班底（克拉考尔确实说过此事）。据猜测他曾建议由艺术家阿尔弗雷德·库宾（Alfred Kubin）担任布景设计。他在笔记中混淆了“库宾的”（Kubinic）和“立体派的”（cubistic）两词，这导致他们决定采用表现主义的外观。不过他可能还找了其他人，即使接受对剧本“表现主义风格”界定，剧本在此方面却并无任何暗示，其风格化的特点实际也无法在此一层面获得定位。

剧本明显熟知技巧规范及电影语言的要求和手段。它是描述性的而且实用的。除少有的几处，剧本并未耽于文学写作。即使在插入字幕中也是描述性的、讲解剧情的口吻，始终远离“诗意的”诱惑。无论叙述事件（其策略或许是在片中营造各种氛围）或是字幕对白，丝毫没有表现主义写作的痕迹。

剧本运用不同策略建造了一个“非真实的、象征性的”以及令人焦虑的世界。人物的名字是英语、斯堪的纳维亚语、意大利语和德语的

奇特混合体，如合成名字“Franzis”（显然是英语“Francis”——剧本中偶尔也这样写——和德语“Franz”的结合）。片名“Das Cabinett des Dr Calligari”（见剧本）已经宣布影片是个类似的混杂体——可说是有意为之——取自德语、意大利语和法语词素的混合物。

剧本文字意图通过各种手段将现实改造成可怕的世界：风格化（可追溯至浪漫主义意象）；时光交错和时代错乱；坚持“非感知的”凝视。通过不断突出事件被讲述的特质，虚幻现实终得以完成，尽管并非终局性的。影片则以某个人物讲述的故事为基础，但在弗朗西斯说完开场白并答应讲述之后，影片采用客观记述的形式，放弃起码的干预，彻底压制人物的声音。而剧本严格忠于最初的视角，插入字幕不断点明事件的间接特性及主角叙述的在场。

重读克拉考尔 (20)

因此，雅诺维支这篇为克拉考尔的总命题提供了决定性支持的“一个著名故事的传奇（The Story of a Famous Story）”首先应被视作（正如容格和沙茨伯格 [Jung and Schatzberg] 公道的说法）一份移民文件。凭借一部代表德国默片鼎盛时期的影片，雅诺维支（和梅育一道）赢得了声誉，该文也是他为自己在美国电影界拓展空间的一次努力。

九

克拉考尔对《卡里加利》的分析以对单一资料来源的强调为前提，《意志的胜利》的情形则正相反。作者认为里芬斯塔尔的影片“《意志的胜利》无疑是关于帝国党代会的影片，尽管大会本身也是为制作《意志的胜利》而举行，目的是借此重新点燃人民的狂热”。（第310页）这一判断被广泛引用并因此具有相当的权威性，尽管作者在不久前的句子中，刚刚以不那么武断的语气承认，这样的群众集会具有某种程度的独立性。

可是，这种判断没有历史依据。首要问题并非导演在拍摄期间是得到帮助或遭遇阻碍。这些群众集会的确在仪式和庆典的综合系统中承载功能（除了通过电影献祭），仪式和庆典则是纳粹“新政治”的根基（克拉考尔本人在“群众和宣传”中如此分析）。“领袖”与社会基层的直接联系；基层被融入权力体系的错觉；私人领域与公共领域的混合。无须质疑或是弱化帝国党代会（尤其是纳粹上台后为示庆贺的前几届——里芬斯塔尔摄制）的重要性，因为它们呈现了纳粹权力结构中的关键时刻。

以先在的“剧作法”为基础，《意志的胜利》建筑于一个新的演出和仪式系统之上，后者是视听性的，基于特定于电影传播的模式，它本该补充并扩展与之密切合作的其他系统和活动的影响力。里芬斯塔尔的作品——以及其他纳粹宣传片——让人印象格外深刻的原因之一

是它们“从生活中”挖掘素材的能力。克拉考尔比任何人更了解这一点，他分析了（见本书增补文）关于德国对波兰和法国取得军事胜利的长片，清楚说明了它们如何运用取自新闻片的素材，而从不需要借助于场景重建。

对此里芬斯塔尔毫不费力地为自己辩解：除了一些短片段，《意志的胜利》是“实况”拍摄。希特勒和群众都不是在为她表演。这类事件的自主性也获得历史文献及那个时代目击者回忆录的支持。例如参加过1934年党代会的威廉·L. 夏伊勒（William L. Shirer）。他的日记于1940年出版，克拉考尔在该部分论述中也曾引用（第313页）。我们的学者熟知以上资料，也承认群众集会具有某种程度的自发性，可是，他任由自己倒向以下判断，他认为（以流亡者的眼光）“将现实清除出”德国历史情境是一个可怕的梦魇：“这里所展现的诸多面貌如同镜子迷宫中反射的镜像一样让人迷惑。一个虚假现实建自民族的现实生活并被当做真本大行其道。不过，这个冒牌现实无法自圆其说，它只是一部企图呈现真实纪录特征的电影的外衣。”（第310页）克拉考尔遥望着德国和它的影片：纽伦堡的游行地不是为电影制作的布景。

前言

前言

本书关注德国影片并非只为电影之故，准确地说，其目标在于以某种特定方式增进我们对前希特勒时期德国的了解。

笔者以为，借由分析德国影片，那些从1918年至1933年在德国处于主导地位的深层次心理习性——它们影响着当时的事件进程，并不得不在后希特勒时期遭到清算——才能得以揭示。

笔者有理由相信，书中将电影作为研究介质的做法，同样可被扩展到当前在美国及其他地方进行的大众行为研究中去。笔者也相信，这种研究会对电影计划的编制有所助益——更不消说传递信息的其他媒介——使合众国的文化目标得以有效实现。

至为感激纽约现代艺术博物馆电影资料馆馆长艾里斯·巴里小姐，我的作品能够问世全要归功于她：她不仅提议进行该项研究，而且慷慨地提供多方支持促其实现。我要对使我得以着手此项计划的“洛克菲勒基金会”，和从始至终关心其进展的约翰·马歇尔（John Marshall）先生表示感谢。对于两次惠助研究基金的“约翰·西蒙·古根海姆纪念基金会”，我要致以深挚谢意，并感谢该基金会秘书长亨利·阿伦·莫（Henry Allen Moe）先生一直以来不辞辛苦地推进我的工作。我要感激的还有在材料的组织和有关风格的问题上不断提供建议并给予帮助的人们，容我说出他们的名字：前国会图书馆电影项目部（Library of Congress Film Project）分析员芭芭拉·戴明（Barbara Deming）小姐；现代艺术博物馆的工作人员玛格丽特·米勒（Margaret Miller）小姐、路斯·奥尔森（Ruth Olsen）小姐和小阿尔图尔·罗森海默（Arthur Rosenheimer Jr）先生。同时，衷心感谢现代艺术博物馆资料管理员伯纳德·卡佩尔（Bernard Karpel）先生和资料馆的全体工作人员：他们在我有所需的任何时候都耐心而专业地伸出援手，

让我在资料馆中无所拘系，为研究影片提供宝贵的便利。最后，我要谢谢我的妻子，尽管任何言语都不足以表达我对她的感谢。同往常一样，她帮助我准备本书的写作；同往常一样，我从她觉察实质和洞察核心的能力中受益匪浅。

齐格弗里德·克拉考尔

1946年5月于纽约

引言 (1)

引言

—

从1920年开始，德国电影开始冲破协约国针对昔日敌人设置的联合抵制，它们震惊了纽约、伦敦和巴黎的观众，这些成功的作品既让人困惑，又叫人着迷。作为未来所有战后影片的原型，《卡里加利博士的小屋》（Das Cabinet des Dr. Caligari）引发了激烈论争。有评论家称之为“通过电影术的媒介进行具有想像力的表达时的第一次意义深远的尝试”，另有人称：“影片散发着腐败食品的气味。在口中余下残渣的味道。”在揭示德国人灵魂这一方面，战后影片似乎更是令人费解。“恐怖的”、“凶恶的”、“病态的”，这些是人们描述它们时最爱使用的形容词。

随着时间的推移，德国电影的主题和叙述方式有所变化，尽管如此，它们仍保留着甫领轰动时便具有的某些典型特征——哪怕是1924年之后，是年被认为是一段漫长衰落期的开端——美国和欧洲的观察家们已经就有关这些特征的评价达成一致。他们最为激赏的是德国电影导演自《卡里加利》时期开始在整个视觉领域展现出来的控制能力，对制作令人印象深刻的布景的直觉，通过巧妙的照明推动情节发展的精湛技艺。专家们同样意识到了摄影机在德国影片中扮演的显著角色，德国人最早熟练灵活地使用摄影机创作了这些作品。此外，没有人会否认组织才能在这些影片中的作用——集体纪律成就叙事的统一以及灯光、布景和演员的完美合一。由于这些独特的价值，德国电影在世界范围内产生影响，尤其在《最卑贱的人》（The Last Laugh, 1924）和《杂耍场》（Variety, 1925）之后，在这两部影片中，德国电影在摄影棚及摄影技法方面取得了全面进步。“对好莱坞影响最为深刻的正是德国的摄影技巧（camera work，取该词最完整的意义）”。作为特有的致敬方式，好莱坞雇用了所有它可以弄到手的德国导演、

演员和技术人员。事实证明，法国同样受到莱茵河对岸银幕风格的影响。俄罗斯经典影片则从德国的照明技巧中受益匪浅。

可是，羡慕和模仿终究不需要内在理解作为基础。已有许多关于德国电影的文字一直在尝试分析其非同一般的特质，如果可能，它们还试图解答与德国电影生态密切相关的一些令人焦虑的问题。可是，这些本质上强调美学的文献把影片当做自主的构造来处理。例如，从未有人发问何以摄影机首先在德国彻底实现了灵活性。人们也不了解德国电影的演进过程。一直与英国电影杂志《特写》（Close Up）合作的保罗·罗沙早就发现了德国影片的艺术价值，他也仅止于完成了一份编年式的摘要作品。“如果考察从战争结束到美国对白片（dialogue film）出现这段时期的德国电影，”他说，“可以大致将这段时期的作品分为三类：其一，戏剧古装片（theatrical costume picture）；其二，重要的中期，制作摄影棚艺术片；其三，德国电影的衰落，作品向美国的‘画面感’（picture sense）作品看齐。”至于为何形成这三类影片的继起，罗沙没有尝试给出解释。类似的外部性说明成了定规。它们直接引致危险的误解。由于将1924年之后的衰落归因于重要德国电影人的出走和美国介入德国电影业，大多数作者倾向于认为该时期的德国影片是“美国化”或“国际化”的产物。但是人们会发现，这些所谓“美国化”的影片实际上是对当时德国人生活的忠实表达。而且，一般说来，要充分理解某国电影的技巧、内容及其演进，最好能结合这一国家真实的心理模式。

引言 (2)

二

有两个原因使电影比其他艺术媒介更直接地反映了一个国家的心理状态。

首先，电影绝非个人作品。俄罗斯电影导演普多夫金

(Pudovkin) 认为电影制作与工业生产相同，以此强调它的集体特性：“没有工头和工人，技术管理者将一事无成，如果每一个参与者仅限于机械地完成自己的分内职责，他们的集体努力也不会有好的收效。团队协作使得即使最微不足道的工作也成为这具有生命力的作品的一部分并将之与整个工作有机地联系在一起。”杰出的德国电影导演们持相同观点并身体力行。在法国茹安维尔 (Joinville) 的摄影棚观看一部由G. W. 派伯斯特 (G. W. Pabst) 执导的影片的拍摄时，我注意到他很乐于接受技术人员对布景和布光等细节的建议。派伯斯特跟我说，他以为那样的贡献非常可贵。每部影片的摄制组都表现为一个集合了各色兴趣和爱好的混合体。片场里的团队合作排斥对银幕素材的独断处理，它压抑个人特性，支持多数人的共性。

其次，电影面向无名大众并要投合后者的心意。因此，受欢迎的影片——更确切地说是受欢迎的银幕母题 (screen motifs) ——应该满足现有的大众欲望。偶尔有人会说，好莱坞极力出售的是没有满足大众真正所想的影片。这种观点认为，好莱坞影片时常愚弄或是误导部分公众，后者的被动境地和无可阻挡的宣传攻势劝使他们接受这些影片。然而，我们不该高估好莱坞大众娱乐业歪曲事实的影响力。操纵者依赖的是他所掌握的素材的内在特性，即便是纳粹官方纯粹用做宣传的战争片，也仍然反映了某些无法虚构的民族特性。对它们适用的规律对市场竞争的影片更是有效。好莱坞决不会无视公众方面的自发性。普遍的不满会表现为票房收入的减少，而赢利关乎其性命的电影工业必然会尽可能地自我调整，适应思潮的变化。美国观众看到的固

然是好莱坞希望他们喜欢的作品，但从长远来看，公众的意愿决定着好莱坞影片的特性。

三

与其说电影反映显见的信条，不如说它反映的是心理习性（psychological dispositions）——那些多少会向意识维度延伸的处于集体心理深层次的东西。当然，畅销杂志和广播、畅销产品、广告、时髦语汇以及一个民族文化生活中的其他沉积物，也会为我们了解社会中的主流心态和普遍的内在倾向提供有价值的信息。不过，银幕媒介在包容性方面远胜于以上来源。

因为摄影机变化多端的运动、剪接以及许多特殊技法，电影有能力同时也不得不审视整个可见的世界。欧文·帕诺夫斯基在一次重要演讲中将这一活动定义为“空间的动态化”（dynamization of space）：“在电影院里……观众有固定的座位，但只是物理意义上的……从美学角度说，当他的眼睛与在远近八方持续移动的摄影机镜头合为一体时，他便是处在不断的运动中。于是呈现在观众面前的空间如观众本身一样是活动的。不但各种实体在空间中移动，空间本身也在移动，它变化、转向、消解又重新定形……”

引言 (3)

在征服空间的过程中，虚构影片和纪实影片都记录了它们所反映的这个世界的无数构成元素：宏大的群众场面，人体不经意的造型和单调的物件，以及不断发生的不起眼的事件。实际上，银幕对这些通常被忽略的不起眼的小事件表现了特有的关注。特写在电影诞生之初便出现，早于其他任何电影技法，并且在整个电影发展史中持续证明着自己的重要性。“一旦进入拍摄，”埃里希·冯·斯特劳亨（Erich von Stroheim）对一个采访者说，“为了每个细节的完美，甚至为了捕捉面部表情如何变化，有时我会夜以继日地工作，不吃不睡”。搜寻细枝末节，电影似乎是在完成一项天生的使命。

内在生活表现在各种自然环境和外部生活的集合中，尤其表现在那些几乎无法感知的表面信息之中，这些信息组成银幕处理对象的最基本部分。通过记录可见的世界——无论是当前现实或是虚构的世界——电影借此为探知隐秘的心理活动提供线索。纵观默片时代，霍瑞斯·M. 卡伦（Horace M. Kallen）指明了特写的揭示功能：“偶尔拨弄手指、摊开手心或是紧握拳头、扔手帕、摆弄完全不相干的物件、跌绊、摔落、找寻以及一无所获，等等，这类细微的动作成为可见的象形文字，展现了人类关系中不可见的动力学……”正因为电影中“可见的象形文字”对故事情节的补足，电影独具包容性。通过向剧情和视觉的渗透，“人类关系中不可见的动力学”或多或少刻画了影片出产国的内在生活。

与大众欲望殊为暗合的影片同时取得突出的票房佳绩看来是天经地义。不过，在同时存在的众多需求当中，一部热门影片只能迎合其中一项，甚至还不是顶明确的某一项。在一篇论及美国国会图书馆遴选收藏影片方法的论文中，芭芭拉·戴明对这一点有详尽叙述：“即便可以断言……哪些是最受欢迎的影片，结果恐怕也只是通过尽可能地保存这些影片，人们可以一再保留同一个梦……同时错过其

他无缘在个别最受欢迎影片中出现的梦，可是，它们又的确曾在大量成本较低、较冷门的影片中一再出现。”可通过统计区分的影片流行程度其实不如其画面及叙事母题的流行程度来得重要。对这些母题的不断重复使它们成为内心冲动的外向投射。当它们在热门影片和冷门影片、B级影片以及大片中同时出现，它们显然最大程度地承载着表明症候的任务。这部德国银幕的历史就是遍布在各级别影片中的母题史。

四

谈到一个国家特殊的心理状况，决不是指某种一成不变的民族性格。本书关注的仅仅是在处于某个特定发展阶段的国家中盛行的集体习性和倾向。第一次世界大战之后迅速席卷德国的是怎样的恐惧和期待？这类问题在限定范围内是合理的，附带要说一句，它们是仅有的能够通过当时影片进行合理分析得到解答的问题。换言之，本书无意构建任何凌驾于历史之上的所谓民族性格模式，它只关注一个民族在某特定时期的心理范式。对各个伟大民族进行涵盖政治、社会、经济和文化领域的历史研究并不少见。我期望在这些为人熟知的类型中补充一份有关心理史的研究。

引言 (4)

某些银幕母题完全有可能只关涉这个民族的局部，不过，在此一方面的谨慎不应让人们总体上影响着这个民族的诸种心理倾向抱持偏见，它们较为可靠是因为，共有的传统和不同社会阶层人群间的相互关系在集体生活的纵深处施放着一体化的影响。在前纳粹时期的德国，中产阶级的趣味渗入了所有阶层，它们与左派的政治热情抗衡，也填补了上流社会的精神空虚。这解释了德国电影——植根于中产阶级心理的电影——在全国范围内的吸引力。从1930年到1933年，演员汉斯·阿尔贝尔斯（Hans Albers）在那些典型的资产阶级白日梦——实现的影片里出任男主角；他的成就也让工人观众们大感痛快，在影片《穿军服的少女们》（Mädchen in Uniform）中，我们看到贵族家庭的女孩们对他的照片顶礼膜拜。

科学传统认为民族性格在动机链条中所担当的角色，更多的是结果而非原因——自然环境、历史经验、经济和社会状况的结果。既然我们同属人类，可以认为，类似的外部因素在任何地方都会激发相似的心理反应。1924年到1929年间在整个德国境内蔓延开来的思想麻痹状态绝非德国的特有现象。在相似环境的影响之下，很容易证明在其他国家也会发生类似的集体麻痹现象——也已经发生。可是尽管如此，一个民族的心理态度对外部因素的依赖不能成为我们一再忽视这些心态的理由。任何时候结果都有可能转化为自发原因。尽管心理倾向具有派生特性，它们却常常具有自主的生命力，而且，心理倾向本身会成为历史演进的根本源动力，而不是机械地跟随变动不居的环境变化。在每个民族的历史进程中，它都发展出了一套既保留其原初动机又经历了自我蜕变的习性。我们无法简单地根据当前外部因素推断习性，相反，正是它们在帮人们决定对这些因素做出何种反应。我们同属人类，虽然处世方式不尽相同。一旦发生剧烈的政治变革，这些集体习性便会集攒动量。政治体制的瓦解导致心理系统的崩溃，在随

之而来的骚乱中，传统的内部心态获得松绑，无论是遭遇反对或是得到认可，它们必定会引人注目。

五

我们对“一战”到希特勒最终获胜这段时期——正是本书所讨论的时期——德国历史知识惊人的缺乏，说明大多数历史学家忽略了心理因素的重要性。不过，对于事件、背景和意识形态已有多维度的透彻研究。众所周知，1918年11月的德国“革命”没能实现德国的彻底变革。此后，无所不能的社会民主党证明自己只有在打击革命力量的中坚时是无所不能的，可是它没有能力清理军队、官僚系统、大地主和富人阶层。这些传统势力实际上继续把持着1919年之后徒有虚名的魏玛共和国。我们也了解年轻的共和国如何饱受挫败，德国最重要的实业家和金融家对它实施打击策略，他们明目张胆地哄抬物价，令昔日的中产阶级陷入贫困。最后，人人都知道，在实行道斯计划——获得国外贷款的幸运年代，大企业从中获利颇丰——5年之后，世界性的经济危机使稳定时期的愿景破灭，摧毁了中产阶级仅剩的教养和民主精神，不断增加的失业人数终于使人民彻底绝望。在从未真正建立的“体制”的废墟上，纳粹幽灵大行其道。

引言 (5)

不过，以上经济、社会和政治因素，尚不足以解释希特勒主义的巨大影响力以及反对派阵营可怕的惰性。值得深思的是，许多观察力敏锐的德国人，直到最后一刻都对希特勒不以为然，即使在他上台之后，他们仍然认为新政权不过是一次短暂无望的冒险。这类观点至少表明，在国内形势中还存有某种无法解释的因素，还有某种以通常视角无法由其外部环境推知的因素。

只有少数关于魏玛共和国的分析暗示了隐藏在社会民主党人的先天不足、共产党人的能力不足，以及德国大众奇突反应背后的心理机制。弗兰茨·诺曼（Franz Neumann）不得不将共产党人的失败部分地归咎于“他们没能正确评估影响德国工人的心理因素和社会倾向……”，随后他又对国会有限的政治权力做出了发人深省的评论：“民主或许依旧存活着——但前提是民主的价值体系在社会中根深蒂固……”埃里希·弗洛姆（Erich Fromm）对此做了详细论述，他认为，德国工人的心理倾向压制了他们的政治信念，并因此导致社会主义党派和工会的突然溃败。

广大中产阶级的举止似乎也受到无可遏止的强迫症的规制。我曾在1930年发表的一篇文章中指出大多数德国雇员身上的明显的“白领”式自负，他们的经济和社会地位实际上与工人相差无几，甚至更低。尽管这些底层中产者再也无望获得资产阶级的安全感，他们仍然蔑视一切更加符合其处境的原则及目标，维持着已无任何现实基础的姿态。结果是导致精神上的孤绝境地。他们固执地生活在虚空之中，这更加重了他们的心理痼疾。小资产阶级的行为更令人吃惊。小店主、商人和手艺人满腔怨愤，以至于他们害怕自我调整。他们没有意识到，支持民主才对他们真正有利，相反，他们宁愿跟雇员一样听信纳粹的许诺。他们之所以对纳粹听之任之不是因为正视现实，而是基于感情上的固恋。

故此，在经济转型、社会危急和政治图谋的显性历史背后，运行着一段关涉德国民众内在习性的隐秘历史。借助德国银幕这一媒介让这些习性曝光或许可以帮助我们理解希特勒的窜升与统治。

和平与战争 (1)

和平与战争

德国电影的真正形成只是第一次世界大战之后的事情。此前为史前史阶段，就其本身而言是一段无关紧要的早期。然而，这一时期不应该被忽略。在此期间，尤其是在战争进行的过程中，某些状况使得那些导致1918年后德国电影爆发非凡能量的因素成为现实。

从理论上讲，德国电影始于1895年，在卢米埃尔（Lumière）进行首次公开放映前大约两个月，斯柯拉丹诺夫斯基兄弟（Brothers Skladanovsky）在柏林冬日花园展示了他们的“电影放映机”

（Bioscop）--用他们制造的机器拍摄和放映的一些场景镜头。不过这一开端意义不大，因为1910年之前德国实际上还没有自己的电影工业。法国、意大利和美国制作的影片--尤其是梅里爱（Méliès）的那些作品--迎合了习惯早期帐篷表演的观众的口味，1900年之后，这些影片大量地涌入五分钱剧院（nickelodeon/Ladenkino），并在随后席卷了刚刚起步的早期电影院的银幕。1902年，一部法国赛璐珞影片--《乞丐的自尊》（The Beggar's Pride），讲述了一个灵魂高贵的巴黎乞丐在解救一位女士后傲慢地拒绝对方施舍的故事，因为这位女士先前曾指控他偷窃。这些有意与色情作品抗衡、道德标准极高的影片自然从未真正实践过它们的动人许诺。1906年至1908年间，电影在长度方面有所增加，印制字幕取代现场解说。由于这些改进，这些年里最突出的特点便是许多新剧院的开张以及德国电影发行商的出现。

奥斯卡·迈斯特（Oskar Messter）就是当时为数不多的本土制作人里的杰出人物，在自传里他对自己的功劳也是当仁不让。迈斯特在柏林弗里德里希大街（Friedrichstrasse）上一间不起眼的公寓摄影间里起步，日后，无数能力低下、商誉可疑的电影制作人都将总部设在了这条街上。他拥有作为开拓者愿意试验和尝试一切创新的热望。在特写尚不多见的当时，迈斯特就在他早期的一部喜剧片里把几个骑

车女子的远景和对她们腿部运动的特写结合在一起，这将是后来德国人最偏爱的一种镜头技法。迈斯特还促成了所谓“发声影片（sound films）”的流行。这一品种起源于法国和美国，约在1908年至1909年间在德国极为盛行。一个身着戏装的男高音站在画布前假表演唱，他得努力让自己的口型和一台看不见的留声机发出的声音同步。除了大歌剧现场、民歌和音乐滑稽戏，人们还可以听到无与伦比的酒馆艺人奥托·罗伊特（Otto Reutter）的歌声，他的歌曲在善良诙谐的背后是对生活的辛酸批判。这种发声影片在1900年巴黎世界博览会期间就被展出过，不过被证明造价过高且过于复杂，因而难以为继。它们在德国迎合的特殊兴趣，无疑来源于德国人对一切音乐表达形式的传统式关注。

整个这一时代的电影带有街头阿拉伯年轻人的特点；没受过教育、在社会底层撒野的家伙。许多被电影吸引的人此前从未去过任何风雅场所；另一些人则被从舞台前吸引到银幕前。1910年前后，希尔德斯海姆（Hildesheim）地方剧院称，已有五成从前经常光顾三种最便宜票价座位的顾客流失。杂耍表演和马戏团也抱怨票房受挫。电影院对青年工人、女售货员、无业人员、流浪汉和社会闲杂人员的吸引力使其名声更糟。它们为穷人们和恋人们提供栖身之所。偶尔会有昏了头的知识分子游荡其间。

和平与战争 (2)

在法国，电影挣脱文化的束缚和知识分子的偏见，这种自由使乔治·梅里爱和埃米尔·科尔（Emile Cohl）这类艺术家的成功变为可能，但在德国，对电影的感觉似乎还没有被激发起来。1910年之后，为回应法国发起的一项运动，那种自由随即化为乌有。1908年11月17日，新成立的法国艺术电影公司（Film d'Art）发行了《吉斯公爵遇刺记》（The Assassination Of The Duc De Guise），这是一部雄心勃勃的作品，由弗朗希斯剧院（Comédie Française）的演员出演，伴奏为圣-桑（Saint-Saëns）的音乐。这是无数被错当做艺术作品的影片的先锋，这些作品踢开电影的潜力，照搬戏剧舞台的一套改编著名文学作品。意大利效仿法国的做法，美国银幕也对著名舞台剧中的名演员有过一时的偏爱。

德国的情形相同。在历经将电影讥为低级艺术的时期之后，上流世界的舞台剧导演、演员和剧作家开始对电影发生兴趣。他们的思想转变一部分要归功于早期德国电影的伟大推动者保罗·戴维森（Paul Davidson）传教士般的热情，凭借丹麦电影新星阿斯泰·尼尔森（Asta Nielsen）的魅力，他向世人有力地展示了电影的艺术前景。他牵头成立“放映公司联盟”（Projektion-A. G. Union），该联盟有步骤地拓展其对电影院的所有权，甚至在战前转而制作属于自己的影片。为推动电影发展，戴维森与柏林头牌舞台剧制作人马克斯·莱因哈特（Max Reinhardt）进行接触，双方在1911年和1912年前后合作成立了一个旨在协调电影工作者和剧作家关系的同业工会。切实的赢利前景对于缓解先前敌视电影的阻力当然十分有利。来自柏林各剧场的年轻演员们不会不愿意在摄影棚里赚一份小外快。舞台剧导演这一方则可通过减少这些演员的薪水获利；此外，他们不无欣喜地发现，剧场如今可以吸引到那些巴望着朝拜银幕偶像真身的电影爱好者们了。

电影能够获准进入公众认可的艺术领域与民族电影工业的发展密不可分。战前的最后四年里，在紧邻柏林的滕珀尔霍夫（Tempelhof）和新巴贝尔斯贝格（Neubabelsberg）建起了大型摄影棚，在至今仍被保留的制作场地上，拥有可移动玻璃墙的摄影棚在当时对内景和外景的组合拍摄十分有利。前途似乎一片光明。马克斯·莱因哈特本人也忙于执导影片。胡果·冯·霍夫曼施塔尔（Hugo von Hofmannsthal）当时正在写作一部“梦幻剧”，名为《陌生女孩》（Das Fremde Mädchen, 1913），从这部最早的奇幻片（fantastic film）中很快形成了一种德国模式。从阿图尔·施尼茨勒（Arthur Schnitzler）的喜剧《谈情说爱》（Liebelei）到里夏德·福斯（Richard Voss）老套的描写中产阶级的小说《夏娃》（Eva），银幕鲜少遗漏著名作品。

然而，如预期一样，将电影提升到文学的高度被证明是一次严重失误。习惯剧场传统创作方式的舞台人员没有能力把握电影新媒介的不同规律。他们对待电影的姿态是屈尊俯就的。他们接纳电影是因为将之视为突出演员演技的手段，而且，更视之为向公众推广戏剧作品的绝好机会。对他们而言，银幕仅仅意味着另一个舞台。1910年夏天，莱因哈特的哑剧《苏姆隆》（Sumurun）被制作成电影，这部耗费2000公尺胶片的舞台演出的精确副本令观众生厌。

和平与战争 (3)

所谓电影改革者（电影改革运动，Kinoreformbewegung），包括教师协会、天主教团体和各种文化社团，也发挥了类似影响力。从1912年开始，为证明自己的存在，这些压力集团开始以道德败坏的理由抵制电影，并公开指责电影是青少年堕落的源头。这同美国清教徒联合会显然很相似。不过，德国的运动却有别于国外所有的类似运动，因为德国人更多是针对大部分影片对待名著的轻率态度大嚼愤慨。那是在1910年，一部改编自《唐·卡洛》（Don Carlos）的影片删掉了席勒剧中的两个主要人物。在电影改革派眼中，这就是犯罪。任何“文学”电影的惟一职责应该是：保存原作的完整性。这些受过良好教育的中产阶级代言人如此热心地捍卫席勒是为了艺术吗？与其作此理解，不如说，经典文学享有令人敬畏的权威，在对权威的维护中，他们真正屈从的是效忠既有权力的地道的德国式渴望。电影改革者们出于教养的需要围攻电影工业，在逃过战争劫难后，他们继续用无数小册子和一成不变的形而上用语谴责他们认定的银幕垃圾。

所幸一切借由将电影拖入舞台和文学的势力范围从而使之变得高贵的努力都引起了电影专家的怀疑，同时受到观众冷遇。由于全然缺乏细节以及一般平庸影片式的特写镜头，电影版《苏姆隆》受到观众责难。为这种反应感到沮丧的德国诗人恩斯特·冯·沃尔措根（Ernst von Wolzogen）以大众只喜欢老一套为由不再撰写电影脚本。人们更喜欢时下以简单方式处理通俗题材的历史剧和情节剧影片，而不是严肃的银幕改编作品。绝大多数当时的影片留存下来的只有片名以及少量剧照，不过我们可以推想，这些影片和尚未学会熟练自我表达的学生作业有几分相似。

侦探片于1913年出现，这一类型显然受到法国小说电影（ciné-romans）的启发，美国在战时也是如此。德国第一个系列作品中的大侦探是恩斯特·赖歇尔（Ernst Reicher）的鹰眼施图尔特

•韦伯斯（Stuart Webbs），此人头戴尖顶帽，自然口叼烟斗，烙有名探福尔摩斯的所有标签。由于他广受欢迎，很快就有对手竞相效仿，白费苦心地试图超越他。他们自称“Joe Deebs”或“Harry Higgs”，操着熟练的苏格兰场行话，为了配得上他们的英国名字，都有一副定制模样的绅士派头。

值得注意的是，当法国和美国已经成功为本国创造出柯南 •道尔笔下原型的复制品，德国人始终将伟大的侦探设想成一位英国人士。这一点或许可用对自由民主时期经典侦探形象的信任来解释。他，一个毁灭疯狂力量蛛网、击败阴暗本性的孤身侦探，信仰启蒙和个人自由，是文明世界当仁不让的英雄。君王式的侦探形象在现今电影与小说中的绝迹并非偶然，他们被硬汉型的“私家侦探”取代，自由主义的潜力似乎暂时已然殆尽。由于德国人从未建立民主政体，所以他们也没有能力创造一个本国版本的福尔摩斯侦探。然而，他们内心深处对生活无处不在的敏感，仍使他们可以欣赏英国侦探的迷人神话。

和平与战争（4）

尽管本国制作取得进步，外国影片仍然继续涌入德国电影院，而电影院的数目自1912年起有了相当可观的增长。莱比锡一家新电影宫以《暴君焚城录》（Quo Vadis）作为开业庆祝影片，新闻界评论这部意大利历史剧如同一出名副其实的舞台剧演出。丹麦电影在战前最后一段时期的影响越来越大。这主要得感谢阿斯泰•尼尔森，这些着力在自然场景中展开心理冲突的影片吸引了德国观众。美国西部片也尤为风行。布朗科•比尔（Broncho Bill）和汤姆•米克斯（Tom Mix）征服了德国的年青一代，这些年轻人都曾经贪婪地一本接一本读着卡尔•梅的小说--这些小说发生在想像中的法尔韦斯特地区，充满与印第安部落有关的传奇事件，故事里有马车、商人、猎手、流浪汉和冒险家。对性格沉着、内心安逸的成年人来说，这些寒酸的素材对十几岁男孩们产生的魔力令他们费解。可是，当已经成为基督徒的高贵的印第安首领威尼图（Winnetou）死在维护正义的朋友老残手（Old Shatterhand）--当然是个德国人--的怀里时，年轻人会流下高兴的眼泪。美国银幕上的牛仔也以其简单的行事风格、镇定的表情以及无限的活力和英勇的开拓行为，吸引了许多迷失方向的德国知识分子。正因为他们的思想游离不定，知识界欢迎西部片的简单化，在那个世界里，英雄的生活只有一条路可走。战争爆发时，无数学生狂热地冲进军队做志愿兵，这同样是时髦。与其说他们受到爱国心的驱使，不如说是被一股逃离空虚的自由、进入强制性压力的热切渴望所摆布。他们渴望服从。

除了西部片，由马克斯•林戴（Max Linder）、胖子（Fatty）和侏托里尼（Tontolini）主演的喜剧短片那些年也很流行。德国各阶层的电影爱好者都分享了他们带来的欢乐。德国人喜欢这种视觉娱乐。所以，他们自己无法培养出受欢迎的喜剧片演员就更让人感到惊讶。早在1921年，一位德国作家就坦率地说，德国人创作喜剧

片缺乏创意，在此领域，他承认，法国人以及随后的美国人都掌握了熟练技巧。

这种奇特的缺陷恐怕与旧银幕上的诨耍方式有关。不管是不是满场闹剧，它们千篇一律地让自己的主人公面临各种陷阱和危险，需要依靠一次又一次的偶然事件才能逃脱。他若要越过铁轨，便会有一列火车逼近，就快碾碎他时，只有到了最后时刻，火车才改道到一条之前根本看不见的铁轨上去，主人公获救。主人公--可爱更无助，从不伤害任何人--在由运气主宰的世界里挨过难关。喜剧便是经过如此调整来适应银幕的特殊环境的，原因是，与其他媒介相比，电影更能突出生活中的偶发事件。这是真正电影式的喜剧。其中有没有暗藏什么寓意呢？那就是通过让影片主人公生来和好运为盟，支持小猪对抗大灰狼，顺带也给穷人以慰藉。事实证明，这种用运气和对幸福的天真渴求作基础的喜剧没法为观念传统的德国人所理解，他们的传统倾向于怀疑运气，接受命运。德国人已经养成了一套本土式的幽默，以机灵和嘲弄为耻，瞧不起随遇而安的人。他们的幽默是一种感伤的幽默，这种幽默试图顺从人类的悲剧困境，不单叫他们为生活中的奇事发笑，还通过笑声令他们意识到命运天定。这种习性自然与潜藏在巴斯特·基顿（Buster Keaton）或哈罗德·劳埃德（Harold Lloyd）表演中的态度背道而驰。此外，这里还存在思维习惯和肢体动作间相互关系的问题。德国演员大概觉得，他们为人处世的原则令他们很难像美国喜剧片演员那样插科打诨和表演。

和平与战争 (5)

战争开始了。不单是德国的年轻人，就连电影改革者这一派也坚信战争将使他们枯燥的生活充满非凡的新意义。赫尔曼·海夫克（Hermann Hefker）在他关于电影及文化阶层的著作的前言中就此进行了阐述。说到1914年的9月，文章赞美战争是让人认清电影改革者高尚目的的可靠途径，所以他们最终转向那些好战的赞美诗一点也不奇怪。“但愿它如风暴净化空气那样能使我们的公共生活更加纯净。但愿它能使我们获得新生，我们渴望拿自己的性命去为此刻的命令冒险。和平已经变得令人难以忍受。”海夫克和他的同道们陷入了狂热。

和平的确已经见证德国电影工业遭遇危机。本国出品的作品太不足道，远没有办法跟拥塞电影院的外国作品抗衡，而电影院数量增加的惟一目的似乎就是为了吸引外国影片进口。百代公司（Pathé Frères）和高蒙公司（Gaumont）的影片在德国市场泛滥。丹麦北欧电影公司（Nordisk）也最大限度地击垮了戴维森的放映公司联盟。

这种尴尬情形因为战争发生了逆转，战争将民族工业猛地从与国外竞争的重荷下解放出来。国境被关闭后，德国归德国的电影出品人所有，现在他们的任务是满足一切国内需求。情况再好不过。除普通电影院之外，遍布在前线后的无数军用电影院要求不断向其输送最新的影片。电影工作者非常幸运，因为大型的现代摄影棚在战前就已建成。繁荣时期开始了，新兴电影公司以难以置信的速度冒出来。根据一项似乎可信的调查，这些公司的数目从1913年的28个上升到1919年的245个。电影院也生意兴隆，变得越来越豪华。这个时期利润丰厚。中产阶级开始关心电影。

德国电影于是获得了前所未有的机遇，它是自主的，它不再需要效仿外国作品以证明自己的市场价值。人们会认为在如此有利的环境下，德国或许已经成功地建立了属于自己的电影业，具有真正民族特点的电影工业。别的国家做到了。在那些年里，格里菲斯（D. W.

Griffith)、卓别林、塞西尔·B. 德米勒 (Cecil B. DeMille) 推动了美国电影的发展，瑞典电影工业也初具规模。

德国的发展却不尽相同。从1914年10月开始，迈斯特的新闻片取代了战前百代公司、高蒙公司的制作，以及闪电公司的每周电影报道 (Eclair weekly film reports)，这些影片借助纪实镜头描绘各类战争事件。这些图解式的新闻简报在中立国以及本国传播并辅以宣传影片的放映。在宣传片里，穿着英国军服的临时演员向英勇的德国部队投降。政府将此类作品当做使人们“团结在其周围”的手段加以鼓励。在随后的交战过程中，最高指挥部下令挑选摄影师参与军事行动，目的是获取感人且可作为历史记录的图像资料。一卷从潜艇上带回来的胶片对协约国舰艇的沉没进行了十分详细的拍摄，影片广获好评。不过，这些电影行动绝非德国人专有。法国人对战地纪录片的效用也有相似理解，而且极为果断地实现了拍摄。

和平与战争（6）

在剧情片方面，爱国题材的影片、情节剧、喜剧和滑稽剧遍布银幕--全是战争新娘、飘扬的旗帜、军官、士兵、高昂的情绪以及军营笑话的陈词滥调。约在1915年年中，当令人兴奋的运动战显然已经演变成遥遥无期的相持战，电影观众显然开始拒绝继续盲信爱国主义的甜言蜜语。影片主题明显在向娱乐题材转移。许多探讨爱国主义题材的影片被关注和平时话题的电影所取代。人们重拾日常生活中的兴趣，好让自己适应陷入僵局的战争。

大批喜剧应运而生，在戏剧方面得到认可的柏林舞台喜剧演员转战银幕。这些影片抓住普鲁士中尉或是青春期少女这类老套人物不放，大都沉迷于放肆的黄色笑话。恩斯特·刘别谦（Ernst Lubitsch）在这些轻慢的喜剧作品中开始了他的传奇生涯。由于不满足于在经典剧目中扮演小角色，身为莱因哈特班底演员的他，在银幕滑稽剧中出演逗笑角色，为自己的机智和天分找到用武之地。其中有个角色是柏林某店铺里的犹太学徒，这个伙计一直面临被解雇的危险，最后则成为老板的女婿。不久，他就喜欢上了由自己执导此类喜剧作品，长度为一本胶片。尽管卡尔布斯（Kalbus）在纳粹时期曾公开指责刘别谦表现出“完全异于我辈真人类的傲慢”，同时代的德国观众却毫无反感之意，反而全身心地喜爱这个演员和他的影片。

战争并未引出重大创新，也没有创造别的电影类型，或许捧红诸如费恩·安德拉（Fern Andra）和埃纳·莫雷纳（Erna Morena）这些演员的大批低成本系列影片算是例外。德国电影人继续在战前开发的电影资源中探索，至多是旧曲调的新变奏，偶尔会出于准确的直觉捕捉到某个日后被一再起用的故事。苏德尔曼

（Sudermann）过时的小说和富有戏剧性的剧本在当时初登银幕。这些影片充满戏剧化的悬念，有善良的角色和中产阶级立场，写实的细

节贯穿影片，还煞费苦心展现了忧郁的东普鲁士风光--这些特质在未来的很长时间里都对电影人极具吸引力。

直到战争临近结束时，促使德国电影真正诞生的事件才发生，不过，这些事件之所以会产生作用还要归功于之前的整个发展过程。尽管这一发展并未形成强大的推动力，也未导致显著成果，可是，它所树立的传统促成了最终的突破。

战时及战前时期具有决定意义的贡献，在于为将来准备了一批演员、摄影师、导演和技术人员。在这些元老中，有的人在希特勒当权时继续效力，其中就有卡尔·弗勒里希（Carl Froelich），这位优秀的德国导演对于在纳粹电影工业中充任要职不以为意。他以电工身份进入迈斯特最早一批摄影棚中的一间，随后执掌摄影机，最早在1911年或1912年开始执导影片。其他一些在电影发展初期有过拍片经验的人渐被世人遗忘。他们在自己的错误中慢慢学习。埃米尔·强宁斯（Emil Jannings）--后来在纳粹德国表现也非常突出--写到他作为电影演员在战时的初次演出时说：“当我头一次在银幕上看到自己，那感觉真是叫人心碎。难道我看起来真是那么蠢吗？”

强宁斯只是无数在早期便完成基础训练的演员中的一位。他们所有人日后将逐渐壮大为一个类似剧团的群体。实际上，每部在德发行的影片阵容中都有这个“同业协会”的成员，尽管它一直在吸纳新成员，却保持着原有的完整性。当时好莱坞注重培植明星甚于总体效果，俄罗斯电影常常起用非职业演员，德国电影则建立在一个长期稳定的演员群体之上--一个能够适应任何风格和潮流变化、受过良好训练的专业人员群体。

和平与战争（7）

同时代的观众过去习惯遇到演员的现象已经成为历史，这是一种怪异的体验：曾经的生活如今被封存起来，不知怎么我们便在不知不觉中继续前进。“一战”期间在银幕上来来去去的并非维尔纳·克劳斯（Werner Krauss）或阿尔伯特·巴塞爾曼（Albert Bassermann）的前辈，而正是他们本人--那些人物都无可挽回地与时下无关了。亨妮·珀頓（Henny Porten）--她是少有的例外--是他们的合作者之一，她在开始电影生涯之前没有任何舞台经验。大概从1910年起，这个聪明的金发女郎就作为德国女性的完美典型广受称赞，她一直为公众所喜爱，能够同样轻松地出演喜剧和悲剧角色、粗俗的农妇或是善感的女子。早期的另一个人物是被称为德国道格拉斯·范朋克（Douglas Fairbanks）的哈里·皮尔（Harry Piel）。他在战争中期作为《烈日下》（Unter Heisser Sonne）的男主角出现，在片中他驯服了几头狮子（来自汉堡哈根贝克动物园）。皮尔似乎从一开始就已然成为后来他将扮演的那类人物：成功打败狡猾的罪犯、解救无辜少女的侠义勇士。他一穿上晚礼服，又成为姑娘梦中完美绅士的化身，他散发出来的孩子气魅力，与在欧洲博览会上深得孩子们和耽于享乐的唯美主义者喜爱的五彩棒棒糖一样可爱。他的影片不对心理冲突进行明暗描绘，而是通俗小说的黑白猜。这些影片用大团圆结局替换悲剧性议题，基本上推出的是英美惊悚故事的德国变种。这类明快宜人的无聊作品，独自抵抗着大量阴郁的“艺术”作品。

早期最让人着迷的还是丹麦女演员阿斯泰·尼尔森。1910年，在舞台上成名多年之后，她在影片《深渊》（Afgrunden）中完成了她的银幕初演，该片由她的丈夫乌尔班·加德（Urban Gad）执导，哥本哈根北欧电影公司发行。该片的长度在当时便极少见，除此之外全是对尼尔森默剧式表演的热情称颂--这预示着她注定为电影

而生。由于看好她的前途，保罗·戴维森向阿斯泰·尼尔森提供了令人难以置信的薪水及工作条件，条件是后者同意把自己的天赋交由他的联盟公司处置。她答应下来，移居柏林，约在1911年，她开始出现在电影中，整个战争期间，这些影片在法国和德国军中引起轰动，士兵们的防空洞里全是她的照片。纪尧姆·阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire）用奔放的词语表达出士兵们的朦胧感受，“她就是整个世界！她是酒徒的幻象和寂寞男人的梦想。她笑似幸福无比的少女，她的目光洞悉一切又如此娇羞，无人能够形容”，等等。

这位非凡的艺术家对德国电影的贡献不止于此。当大多数演员还在依赖舞台手段时，阿斯泰·尼尔森却显示出自己对电影与生俱来的理解能力，也启发了她的合作者。她擅长借助精心挑选的装束制造特定的心理效果，同样，她对细节在电影方面形成的冲击力颇有心得。她早年的传记作者迪亚茨（Diaz）对她家里堆放的各种细碎物件感到十分惊奇--她的收藏包括不怎么入流的男装、眼镜、小手杖、皱巴巴的帽子和没法穿戴的宽大衣袍。“我要演什么，”她告诉他，“就要浑身都像什么。具体到人物的念头我都喜欢设计，我知道，这些念头最后会在外表显露出来，这些外表正是由所有无关紧要的东西组成的。这些琐事比夸张的东西更能说明问题。我真的希望我的角色可以立起来，就是你现在看到的这些最具装饰性，最醒目的元素构成了人的外在。”如果没有阿斯泰·尼尔森在默片时代塑造的这些人，德国的银幕世界将是不完整的。

先兆 (1)

先兆

在早期影片的旧货堆里，有四部作品值得特别关注，因为它们预示了战后的重要主题。其中三部反映的奇幻世界都由吐火女怪式的生物组成；这与当时进步的德国电影理论一致。同时代的许多作家鼓励电影人通过描述凭空想像的产物而非切实的客观存在，去证明他们的媒介特有的可能性。赫尔曼·海夫克--他赞美战争将我们从和平的魔爪下解救出来--建议电影诗人们把现实与非现实的元素交织起来。战争狂热分子热爱神话：这是地地道道的德国现象。同样，后来从资产阶级美学家转变为马克思主义思想家（两种情形的极端）的格奥尔格·卢卡奇（Georg Lukács）在1913年写道，他认为电影不啻为神话和梦。

第一个实践同时代信条的是保罗·韦格纳（Paul Wegener），这是一位莱因哈特班底的演员，他的蒙古人长相讲述着萦绕在他心头的古怪幻觉。他期待在银幕上表现这些幻觉，由此带来了真正具有革新意义的影片。这些影片扫视的区域由另一些规律统治着，与我族有别；它们描绘只有在电影中才看似真实的事件。对电影的激情鼓舞着韦格纳，同样的激情曾激发乔治·梅里爱拍出了《月球旅行记》（A Trip to the Moon）和《魔鬼的恶作剧》（The Merry Frolics of Satan）等影片。不过，温和的法国人是用明快的魔术戏法吸引天真烂漫的心灵，德国演员则证明邪恶的魔法师可以唤出人类本性中的凶残力量。

早在1913年，韦格纳就以《布拉格的大学生》（Der Student von Prag）起步，因其是开发古老传说的肇始，该片被视为先锋之作。与韦格纳合作的剧作家汉斯·海因茨·埃韦斯（Hanns Heinz Ewers）拥有对电影真正的理解力。作为一个糟糕的作家，他运气不错，他的想像力总在粗糙的感官欢娱和性事中驰骋--天生的纳粹支持

者，1933年为纳粹创作了关于霍斯特·韦塞尔的官方电影剧本。不过，正是这种想像力将他推入了充盈着触感丰富的事件和感官体验的领域--这些一向是银幕上的好素材。

先兆 (2)

借用E. T. A. 霍夫曼、浮士德的传说以及坡 (Poe) 的故事“威廉·威尔逊” (William Wilson)，埃韦斯向我们讲述了穷学生巴尔德温 (Baldwin) 与古怪巫师斯卡皮内利 (Scapinelli) 的交易。这位撒旦的化身向巴尔德温许诺一桩有利可图的婚事和享用不尽的财富，条件是，学生把自己的镜中映像交给他。如果能用魔法将映像从镜子里变出来，再把他变成独立的人，就是极好的电影构思。根据合约规定，巴尔德温遇到了美丽的女伯爵并与她相爱；于是女伯爵的公开追求者向他发起挑战。决斗在所难免。在女伯爵父亲的要求下，被公认为优秀剑客的学生答应手下留情。可是，当巴尔德温赶到约定地点--因为斯卡皮内利用计阻止他准时赴约--他才知道那个可怕的复制品已经替他刺死了不幸的追求者。巴尔德温声名扫地。他试图让女伯爵相信他的清白，但是恢复名誉的所有努力都被另一个他无情地挫败。显然，这另一个人就是盘踞在巴尔德温体内的两个灵魂中的其中一个的投影。贪婪的自我使他屈从于魔鬼的诱惑并获得生命，随后开始毁灭他所背叛的另一个较为善良的自我。最后，绝望的学生在自己曾经去过的阁楼上对他的镜中映像扣动了扳机。可是，幽灵似的子弹只射杀了他自己。然后斯卡皮内利进来撕毁了合约，纸片落下，覆在巴尔德温的尸体上。

《布拉格的大学生》在电影方面带来的新奇感似乎令时人颇为激动。有评论家将它与里维拉 (Ribera) 的画作相提并论，另一位评论家则断然否定这一称赞，他在1926年该片重映时认为它“幼稚得让人难以置信而且屡有荒诞不经处”。这部影片在失传作品之列。同样令人遗憾的是，影片的价值无疑仰赖其剧情，而非摄影技巧，尽管故事有着英美血统，却还是让德国人难以抗拒，似乎它根本就是本国的故事。

《布拉格的大学生》为银幕引入了一个日后将成为德国电影心魔的主题：对自我根源深层次的和焦虑的关注。通过将巴尔德温与其映

像分离，再使他们彼此相对，韦格纳的作品象征性地表现了一种特殊类型的人格分裂。与对自身双重性一无所知不同的是，惊恐的巴尔德温意识到自己处于一个敌人的控制之下，此人不是别人，正是他自己。这是一个意味深长的老题目，可是，这难道不也是对于德国中产阶级在其与统治德国的封建世袭阶层的关系中切身体验的梦般临摹吗？资产阶级对皇权的反对势头呈现上升趋势，其尖锐性有时足以掩盖其对工人的敌意，后者对普鲁士的半专制政权、军方的侵占行为和皇帝的愚蠢做法同样感到普遍愤慨。当时“两个德国”的说法尤其可用于说明统治阶级与中产阶级的差别--为后者深切怨恨的差别。尽管出现这样的二元分化，皇权政府仍然倡导一些连开明人士都不接受的经济和政治原则。平心而论，中产阶级不得不承认他们恰恰与其反对的统治阶级是一体的。他们代表着两个德国。

先兆 (3)

选择将《布拉格的大学生》的恐怖故事处理成个体心理学病例也具有启发意义。一切外部行为不过是折射巴尔德温内心活动的蜃景。巴尔德温并非世界的组成部分；世界被包纳在巴尔德温体内。因此，要描摹他，没有比将该剧放置到一个不必考虑社会现实要求的奇幻世界中更合适的做法了。这多少解释了战后德国电影偏好虚构题材的原因。将宇宙的意义归结为巴尔德温的内在生命，这反映了所有德国中产阶级对于他们在精神上的两难境地和模棱两可的社会地位的深深憎恶。他们害怕效仿社会主义者那样将观念和心理体验的问题追溯到经济和社会的起因上去。基于自治个体的理想主义观念，他们的态度与其现实利益达到绝佳统一。由于任何对社会主义者唯物观点的迁就都有可能减损这些利益，他们本能地通过夸大个人自治以免受其害。这使他们将外表的口是心非当做内心双重性的表现，可是，他们宁愿面对这样的心理并发症，也不愿让自己的特权受损。不过，他们似乎也曾对退守到心灵深处是否真能将他们从社会现实的灾难性溃决中解救出来产生过疑问。巴尔德温最终的自杀反映了他们的不祥预感。

韦格纳制作了他的第二部影片--《泥人哥连》（Der Golem；与第一部影片一样，该片在战后也被重新制作），他在亨瑞克·加林（Henrik Galeen）的协助下执导该片并出演了一个角色，后者是一位很有想像力的艺术家，他创作了剧本。影片于1915年初公映，又一次例证了韦格纳以奇幻题材绘制银幕效果的诚挚热情。这一次，影片背后是一个中世纪的犹太民间传说，在故事中，布拉格的拉比罗乌

（Rabbi Loew）在哥连--他用黏土做的一尊雕像--的心脏位置贴了一个符咒，为其注入生命。电影中，正在一座古老的犹太教会堂掘井的工人们挖出一具塑像，便将它带到一位古董商那里。古董商随后在一些犹太神秘哲学的书卷中查知有关拉比罗乌法术的记载。按照说明，他完成了不可思议的变形。故事随即转向现代心理学。哥连成为古董商

的仆从后，又一个转变发生：他这个反应迟钝机械的人爱上了主人的女儿，于是变成了有着自己灵魂的人。吓坏了的姑娘试图摆脱怪异的追求者，哥连意识到自己的极端孤立，这令他暴跳如雷。愤怒的怪物追踪女孩，蛮横地破坏一切障碍。最后他从一座塔楼摔下，他的尸体是散落的泥土碎片。

《泥人哥连》的母题在《侏儒》（Homunculus，1916）中再次出现，这是一部在战时获得巨大成功、分为六个部分的惊悚片。影片主角由当红的丹麦演员奥拉夫·方斯（Olaf Fønss）出演，据说他在片中充满浪漫气息的服饰影响了柏林上流社会的风尚。作为科学怪人系列影片的早期先锋，由于这套系列影片与韦格纳的银幕传奇《泥人哥连》来源完全不同，所以两部影片的相似性便格外惹人注目。

先兆 (4)

侏儒同哥连一样，也是人造的生物。他由著名科学家汉森教授（Professor Hansen）和他的助手罗丁（Rodin）在蒸馏瓶里创造出来，成为一个智力超群、意志坚强的人。然而，当得知自己出身的秘密后，他的举止与哥连一样。侏儒是意识领域的哥连形象。他觉得自己被遗弃，渴望用爱来驱散命中注定的孤独。这种无法抗拒的欲望驱使他远走他国，他希望自己的秘密在那里得到保守。然而真相泄露，无论他如何努力争取人们的心，他们都很畏缩，他们说：“他是侏儒！没有灵魂的人，魔鬼的奴隶--怪物！”当人们不小心杀死他的狗，即便是他惟一的朋友罗丁也无法阻止受骗的侏儒鄙视整个人类。在讲述侏儒后来的经历时，影片令人吃惊地预示了希特勒的到来。由于满心仇恨，侏儒成为一个大国的独裁者，接着，他为自己所受的伤害发动了前所未闻的报复行动。他伪装成工人煽动暴乱，为自己残酷镇压群众制造口实。最终他贸然发动了一场世界大战。他的恐怖存在所以被剪灭却只因为一次雷击。

《侏儒》和《泥人哥连》两部影片都刻画了由异常出身导致性格变态的人物。不过，关于出身的假设实际上是将表面上难于解释的事实合理化的诗意托词，这个事实就是，这些主人公的确是或者自以为有别于同类。是什么让他们不同？侏儒明确表达出只被哥连朦胧意识到的原因：“我被生活应该给予我的最美好的东西给骗了！”他暗示自己没有能力付出和得到爱--一种必然带给他强烈自卑感的缺陷。在《侏儒》上映前后，德国哲学家马克斯·舍勒（Max Scheler）在一次公开集会的演讲中谈到德国之所以在世界各地招致憎恶的原由：德国人就像侏儒。由于对中产阶级自信心不利的历史发展进程，他们本身有一种自卑情结。和英国人及法国人不同，德国人没能取得革命胜利，结果是，他们从未建立起真正的民主社会。意味深长的是，德国文学没有奉献过任何一部像巴尔扎克和狄更斯那样洞悉被铰接在一起

的社会整体的作品。在德国不存在社会整体。中产阶级这个阶层在政治上的幼稚使他们恐惧斗争，惟恐会进一步危及自己本不牢靠的社会地位。这一退缩举动造成心理上的停滞，他们为自卑感和孤立感培植紧密联系的习惯和他们醉心于幻想未来的倾向同样幼稚。

两个人造的银幕形象对挫折的反应大致相似。在侏儒的例子中，冲动对其行动的刺激相当明显。他在卑下的屈从和仇恨的暴力之间摇摆不定，从中可以看到他的性格是毁灭欲和施虐狂的混合。罗丁和他一再被强调的友谊为影片增添了一丝同性恋情谊。现代精神分析无疑证明了这种说法的合理性，即把这种性欲倒错解释为侏儒逃避某种痛苦的方式。两部影片对此类发泄途径都着墨甚多，这说明德国人对于启用这类内容意愿颇高。

暴怒的哥连和侏儒死于跟他们的出身一样非同寻常的事件。侏儒的死完全是超自然的，尽管他可能是死于报应或是正义之手。由于影片把他和其他人彻底隔绝开来，和《布拉格的大学生》一样，他的结局不仅证实德国中产阶级在社会危急关头对加强其自主性的渴望，还证实了在这种自我选择的孤立中对尊严的渴望。和巴尔德温的自杀一样，两个怪物的死都显露出阴沉的先兆。

先兆 (5)

第四部表现心理不安的早期影片是《另一个》（Der Andere），这是前面三个虚幻故事的现实摹本。影片于1913年公映，以保罗·林道（Paul Lindau）的同名舞台剧为基础，那是《化身博士》（Dr. Jekyll and Mr. Hyde）故事的戏剧版本，电影将故事拖入了沉闷的中产阶级氛围。片中的哲基尔博士（Dr. Jekyll）是开明的柏林律师哈勒斯博士（Dr. Hallers），在家里的一次聚会中，他对人格分裂的说法怀疑地置之一笑。他争辩说这样的事情绝无可能发生自己身上。然而，哈勒斯因为劳累过度从马上摔了下来，结果他逐渐变成强制睡眠症的受害者，在睡眠过程中他以“另一个人”的形象出现。他的另一个自我是个无赖，和一个夜贼闯入了律师自己的公寓。警察出动并逮捕了他们。就在警察要审问的时候，他的同伙睡着了，哈勒斯博士却被弄醒--一个对自己参与的犯罪一无所知的哈勒斯。在被迫承认自己是窃贼的同伙后，他崩溃了。故事结局皆大欢喜。哈勒斯恢复健康并结了婚：成了一个对所有心理困扰免疫的公民的典型。

哈勒斯的奇遇说明任何人都可能像巴尔德温那样成为精神分裂的猎物，从而像侏儒一样被遗弃。如今，哈勒斯被定义为中产阶级的德国人。因为他与另三部影片的虚幻主角在精神上的亲缘性，将他们也视为中产阶级的代表似乎也更有道理。《另一个》将这种相似处理成暂时现象，没有进行阐发。哈勒斯的分裂表现为可治愈的疾病，他非但没有悲剧地结束生命，反而在常人生活中心情归于平复。这一区别须归因于视角的转变。奇幻片本能地反映了某些表明集体不安的看法，《另一个》则接近庸常的中产阶级乐观主义观点。在这种乐观主义的指引下，故事最大程度地弱化了现有的不安情绪，结果是，通过一起不至于打消人们对持久安全之信心的偶发事故，这种不安被象征性地表现了出来。

UFA的创立 (1)

UFA的创立

德国电影的诞生在某种程度上正是由于德国当局采取了有组织的措施，这些措施必须追溯到所有德国有识之士在第一次世界大战期间都能得出的两点观察。首先，他们越来越清楚反德影片在国外各地施放的影响--这个事实令他们错愕，因为他们本身还没有意识到这种媒介与生俱来的强大暗示作用。其次，他们认识到本国作品的不足。为满足庞大的需求，毫无资质的制作者们让市场上泛滥着品质比大多数外国影片低劣的作品，而且，德国电影不曾像协约国影片那样得到宣传热诚的推动。

明白以上危险处境后，德国当局试图通过直接干预电影制作来改善这种情况。1916年，在促进经济、政治和文化事务的众协会支持下，政府成立了“德国电影公司”（简称“Deulig”，为“Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft”的缩写），该公司计划用合适的纪录片向境内外宣传本国。1917年初，“图片与电影局”（简称“Bufa”，为“Bild-und Filmamt”的缩写）紧接着成立。作为不折不扣的政府机关，它为前线的军队提供电影院，也承担相关军事行动的纪录片拍摄任务。

就这样还不够。美国参战后，美国电影横扫世界，这些对德国表示仇恨的影片在敌国和中立国都有着无可匹敌的影响力。德国领导层一致认为，只有一个实力强大的机构才能抵抗住这场战役。手眼通天的鲁登道夫将军（General Ludendorff）亲自带头，建议将主要的电影公司合并，把分散的能量汇集起来保护民族利益。他的建议就是命令。1917年11月，根据德国最高指挥部（German High Command）连同主要的金融家、实业家及船主们通过的决议，迈斯特电影公司、戴维森联盟以及“北欧”旗下的一些公司--在众多银行的支持下--合并为一家新公司：“环球电影股份公司”（Universum Film A. G.，简称“Ufa”，以下按简称音译为“乌发”）。公司股资总额约2500万马克，其中帝国

控股三分之一，即800万。乌发的正式使命是按照政府授意宣传德国。这不仅要求直接进行银幕宣传，还要求影片能表现德国文化特色并服务于国民教化的目的。

为实现目标，乌发必须提升本国制作的水准，因为只有高质量的影片才有可能与国外作品的宣传绩效抗衡，更不用说还要超越了。在这种利害关系的激励下，乌发集合了一班天才的制作人、艺术家和技术人员团队，干劲十足地组织起任何成功的宣传攻势所仰仗的摄影棚工作。此外，乌发必须售出它的产品。心知这项任务的公司开始向早在1918年3月即被占领的乌克兰渗透。

在全力将德国影片变为宣传利器的过程中，政府不曾认真估算过失败和革命。尽管如此，十一月的事件对这柄利器毫发未及，当然，“图片和电影局”除外，作为帝国行政部门的残余，该机构在1918年底消失。至于乌发，其所有权发生了移转：帝国退股，德意志银行

（Deutsche Bank）开始取得股份的多数，其中包括北欧公司的股份。资金层面的更替并不意味着操作上的变化，因为乌发的新东家和旧主人之间几乎没有区别，它们都倾向于在银幕上永久保存前政权所确立的保守及民族主义模式。惟有一处细微差别余留了可为之处：鉴于当前的国内局势，要推广的影片必须清楚地表明，乌发所向往的德国和社会主义者的德国决不是一码事。

UFA的创立 (2)

由于乌发转为私营公司，与纯粹的商业回报相比，它对宣传的兴趣显得不那么重要了，尤其是对于那些出口影片。不过，出口仍有其宣传目的，同样也有经济扩张的作用，同过去一样还背负着提升德国电影品质的使命，因此对于断然不愿接受任何这类摊派的世界，恐怕只能是强加。德国的战后影片在好几年里都受到国际上强硬的联合抵制。为了冲破封锁，乌发在战后迅速开始护卫其在瑞士、斯堪的纳维亚、荷兰、西班牙及其他中立国的电影院里的权益。通过在巴尔干地区建立联系，与乌发同样在共和国下继续运转的“德国电影公司”实行了相同策略。

乌发的创立证明了德国皇权的威权特点。尽管所有交战国当局在战时实际上都被赋予了不受限制的权力，但对这些权力的运用在各国不尽相同。当德国的战时统治者下令组建乌发，他们发起的行动在民主社会应是由公众舆论施压所导致。倘若按此观点操作，就可以保存任何非民主政府都无法忽视的相当程度的自主性。美国参战之后，反德影片得到官方鼓励，但政府依赖的是实在的情绪倒向。这些影片表达出人们的实际感受。在德国，对大众情绪的考虑则从未影响过类似的银幕战役的决策。因为要服从战时的危急情况，他们惟专家的观点是从。德国当局想当然地认为公众的意见可以由他们随意塑造。情况表明，德国人十分习惯由权威人士代为处理他们的事务，因此他们相信，敌人的银幕宣传也纯粹是政府策划的结果。

任何组织性措施的构架必须以生活来填充。德国电影的诞生不但发端于乌发的成立，也发轫于战后整个德国激扬的思维活力。用觉醒（Aufbruch）一词来描述那时全体德国人所处的状态最恰当不过了。用这个词在当时意味深长，用意是向昨日分崩离析的世界告别，奔向以种种革命观念建构的明日世界。这解释了为何表现主义艺术当时在德国和在俄国一样受欢迎。人们幡然领悟先锋派（avant-garde）画作

的意义，将自己映照在想像的戏剧中，这些作品向自取灭亡的人类宣讲着和睦新时代的福音。

知识分子、学生、艺术家和任何感受到召唤的人都陶醉在此刻看来唾手可得的美好前景中，他们开始怀着同等的轻松心态解决一切政治、社会和经济问题。他们阅读《资本论》，或者尚未阅读马克思的作品就引用他的话；他们信仰国际社会主义运动、和平主义、集体主义、精英执政、宗教社区生活以及民族复兴，这些其趣各异的理想经过胡乱混合后频频以全新教义的面目示人。可是，他们所鼓吹的一切于他们而言似乎是对所有不幸的通用疗法，特别是他们把自己的发现归功于神启而非知识。在停战后的一次集会上，著名学者及德国民主党人马克斯·韦伯（Max Weber）批评了协约国准备的令人屈辱的和平条件，当地一位有名的雕塑家这时大叫着说：“为了全世界，德国就该让其他国家把自己钉在十字架上！”促使雕塑家爆发此番陀思妥耶夫斯基式宣言的殷切期望相当具有代表性。德国境内涌现出无数声明和纲要，在最最狭小的会议厅里回荡着激烈争论的吼叫声。这是一个罕见的时刻，整个民族的灵魂都溢出了传统的边界。

在这番喧嚣的觉醒过程中，对电影的最后一丝偏见消散无迹。更重要的是，电影吸引了许多有创造力的人才，他们渴望有机会充分表达充盈着这个时代的新希望和新恐惧。刚从战场归来的年轻作家和画家们向摄影棚走去，与其他同辈人一样，他们被一种与全民族交心的热望鼓舞着。对他们来说，银幕不仅是充满未知潜能的媒介，它也是向大众传递信息独一无二的方式。当然，制片人和高层决策者们动用了各种折中办法阻挠这类高调行为。尽管如此，战后的沸腾仍为德国银幕增添了奇特的内容和其独有的语法。